

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos
Julio Llamazares, Alfredo Bryce Echenique y Gustavo Martín Garzo

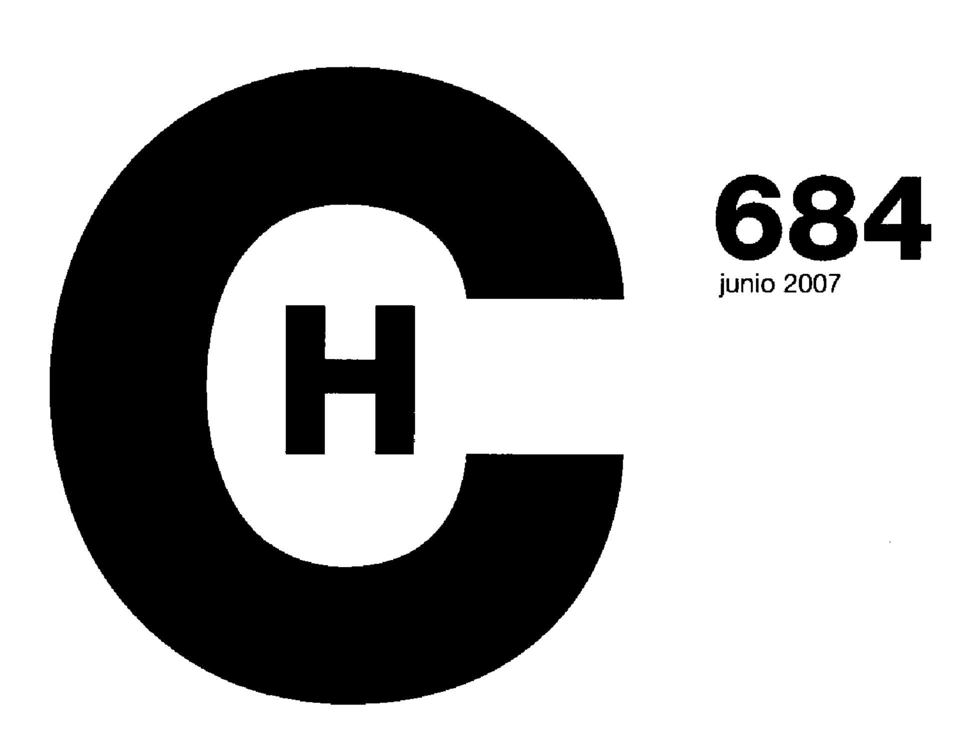
Análisis
de Eugenio de Andrade

Punto de vista
de Antonio Martínez Sarrión

Entrevista con
José Manuel Caballero Bonald

Ilustraciones de Juan Vida

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximilano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en internet: www.aeci.es

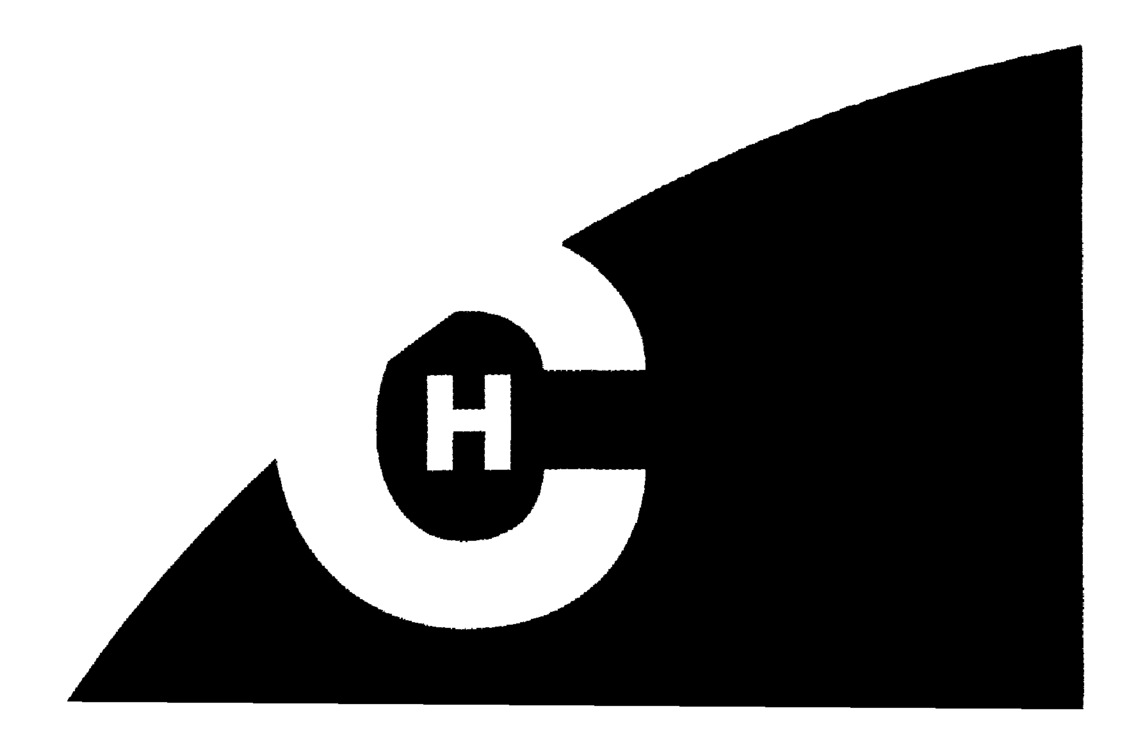
684 Índice

Editorial

Benjamín Prado

Habla José Manuel Caballero Bonald, en la entrevista que se incluye en este número de Cuadernos Hispanoamericanos, del viejo tema de la literatura comprometida, un asunto que suele levantar controversias de todo tipo y que, por lo general, acaba con los que opinan sobre él atrincherados en sus argumentos y divididos en dos bandos hostiles: los que consideran la realidad una degradación del arte y los que creen que escribir por encima de ella es un acto de soberbia vacía.

Desde luego, una negación genérica, por ejemplo, de la poesía social, comprometida o como quiera llamársele, dejaría fuera del círculo de lo respetable una parte esencial de la obra de los mayores poetas del siglo XX: Neruda, Paul Eluard, Huidobro, Alberti, Anna Ajmátova, Louis Aragon... Autores, curiosamente, que destacaron por su atrevimiento formal y que tampoco desdeñaron el irracionalismo: Neruda escribió las Odas elementales, pero también Residencia en la tierra; Alberti es el autor de La primavera de los pueblos, pero también de Sobre los ángeles y Sermo-



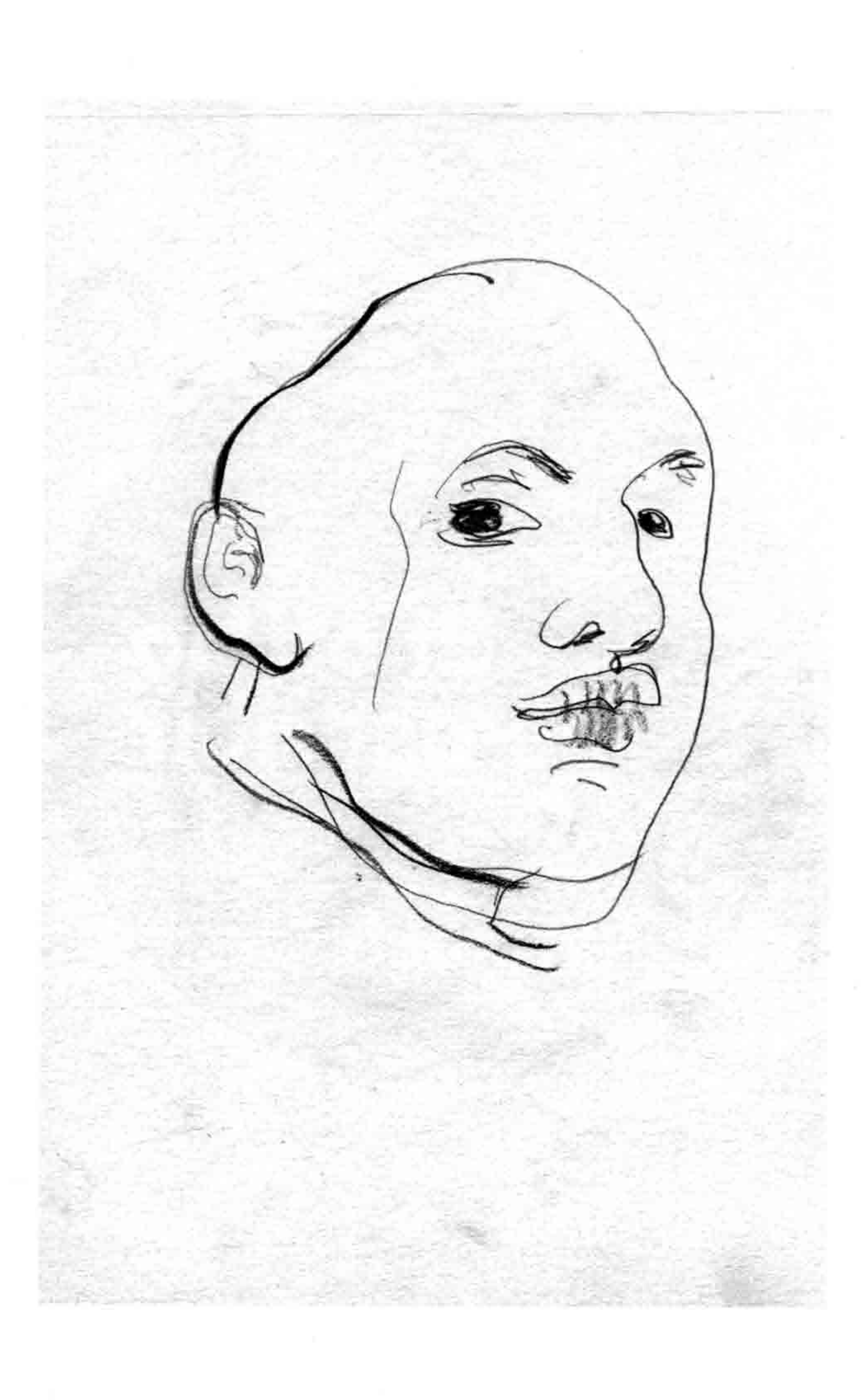
nes y moradas. Y lo contrario es lo mismo, por lo cual a esta reflexión se le puede dar la vuelta y censurar con ella el fanatismo de los que sostienen que todo lo que no sea claridad merece ser considerado parte de la sombra. Como si la tradición no naciese de la búsqueda de lo nuevo.

Tal vez lo llamativo sea que justo en estos tiempos de cambio en los que muchos gobiernos de Iberoamérica, por circunscribirnos a los límites geográficos de nuestra revista, parecen oponerse a las sinrazones de la globalización y a la dictadura del mercado dando un nuevo giro a la izquierda, no aparezcan o al menos no sean capaces de hacerse oír, escritores que puedan transformar sus versos en altavoces o en ecos de lo que ocurre en sus países, de lo que reivindican los ciudadanos. ¿No debería existir en Brasil un gran poeta ecologista, a la manera del estadounidense Gary Snyder, que denunciara la catástrofe ecológica que cometen las industrias madereras en las selvas del Amazonas? ¿No sería lógico que en Argentina hubiera aparecido un poeta capaz de gritar a los cuatro vientos los nombres de quienes propiciaron el hundimiento económico de su país? Y etcétera, por desgracia.

¿Cuál es el lugar de un intelectual? Y, si decide tomar parte en la vida política, dónde debe hacerlo, ¿dentro de su propia obra o fuera, en artículos de opinión enviados a los periódicos, en las tertulias de las emisoras de radio o las cadenas de televisión? Es un debate que quizá mereciera la pena mantener abierto, porque si algo necesita esta época sometida a imperialismos invisibles y tiranías financieras es voces que se hagan oír en medio de las corrientes de opinión y miradas capaces de ver que si antes debajo de las multiplicaciones había una gota de sangre de pato, como decía García Lorca, ahora hay cosas mucho peores. Alguien tendrá que contar todo eso©




El oficio
de escribir



Decir lo que se piensa

Julio Llamazares

EL NOVELISTA JULIO LLAMAZARES DENUNCIA EL MERCANTILISMO Y LA FRIVOLIDAD QUE SUFRE EN ESPAÑA CIERTA LITERATURA.

La degradación moral que invade últimamente este país y que las televisiones reflejan y alimentan día a día no sólo afecta al mundo del espectáculo, de la política o de la economía. La degradación moral que invade últimamente este país y que crece cada día un poco más afecta ya a todas las actividades, incluso a aquéllas que tradicionalmente parecían estar a salvo de este problema por su escasa importancia económica y social. La de escribir, por ejemplo, que es a la que yo me dedico.

El caso de la presentadora de la televisión que vendió 100.000 ejemplares de una novela plagiada de varias otras y que ni siquiera había plagiado ella (y quizá, posiblemente, ni leído) no es sino un ejemplo más, y no el más importante ni el más grave, del grado de corrupción, mercantilismo y frivolidad que también sufre mi oficio. Por eso, me sorprendió entonces el grado de ensañamiento con el que los periodistas y muchos escritores se lanzaron sobre ella, no porque no lo mereciera, que lo merecía sin duda, sino porque muchos de aquéllos tenían tantos motivos o más que ella para callarse y casos mucho más graves para hablar y no lo hacían. Por ejemplo: al lado mismo de sus artículos y de los reportajes dedicados al escándalo del plagio, todos los medios de este país reseñaban como un hecho cultural muy respetable la concesión a una periodista de un famosísimo premio literario que, como la mayoría de ellos, no sólo no es un premio (es un montaje publicitario), sino que está ya dado y hasta, a veces, contratado de antemano. Aunque nadie lo reconozca en público.

Y es que la hipocresía corre pareja a la trivialización del libro y del oficio de escribir; trivialización a la que contribuyen cada vez más a menudo quienes más precisamente deberían respetarlos. Porque lo grave no es que una presentadora de la televisión del corazón escriba e incluso plagie una novela, ni siquiera que se la haya escrito un negro (no es la primera ni será la última), sino que haya una editorial que se la encargue. Como tampoco lo es que se la presentara en sociedad la mujer del anterior presidente del Gobierno (estaría bien saber ahora qué fue lo que dijo de ella), sino que muchos escritores de los que se consideran serios darían un brazo por conseguir lo mismo.

Y es que desde que la literatura y en especial la novela se ha convertido en un negocio rentable, incluso en una puerta hacia el éxito económico o social, cualquiera escribe novelas e incluso pasa por escritor. Cualquiera no; a ser posible, que sea famoso, no importa por qué razón. Así pasa lo que pasa: políticos, periodistas, actores, presentadores, hasta los personajes de la prensa rosa y de la tripicallería del corazón escriben su novelita y acaparan titulares en la prensa y los expositores de los centros comerciales, desplazando a los escritores a un segundo o tercer plano. Incluso se permiten acudir a las ferias del libro junto a ellos, demostrándoles, de paso, que venden mucho más. Todo ello, por supuesto, con la colaboración de las editoriales y los libreros y con la complicidad o el silencio de la crítica.

Pero el problema no es tanto el desembarco de advenedizos atraídos por el negocio o por el prestigio de la literatura (al fin y al cabo, cualquiera tiene derecho a escribir un libro) como la degradación de una profesión, si así se puede llamarla, tradicionalmente seria por marginal y, sobre todo, el efecto de contagio provocado entre las filas de los escritores. Porque, mientras algunos –los menos–, permanecen ajenos al fenómeno, escribiendo su obra con honradez y desoyendo los cantos de sirena del mercado y de la fama, la mayoría han ido claudicando poco a poco, atraídos por el brillo de la popularidad; una popularidad que confunden con el prestigio (el que no se consuela es porque no quiere y que les obliga, entre otras muchas cosas, pues nadie regala nada, a aceptar premios ya dados –o a maniobrar para conseguirlos–, a acelerar el ritmo de su producción, a participar en actos de dudo-

sa o nula respetabilidad y, en fin, a formar parte del espectáculo en el que se ha convertido la literatura. Lo cual, no obstante, no les impide (al contrario, parece que les anima aún más a ello) seguir dando lecciones literarias y morales desde sus colaboraciones en los periódicos o desde las tertulias en las que participan.

Así las cosas, a quienes, por respeto a su trabajo o por pereza, o por ambas cosas a la vez, se mantienen al margen de todo eso, cada vez les resulta más difícil sobrevivir en medio de tanta degradación. Y ello no sólo por las presiones para integrarse en el circo, que son muy fuertes, sino por la confusión reinante, que parece igualar a todo el mundo («Señor gobernador, la confusión es tanta que yo ya no sé si soy de los nuestros», que decía un viejo alcalde falangista integrado en la UCD al gobernador civil de visita en su municipio, en los primeros años de nuestra democracia), y, sobre todo, por la desesperanza que produce saber que ni siquiera le quedará el consuelo de saberse por lo menos respetado, como antes sucedía con algunos escritores, pues vivimos en un tiempo en el que la sociedad no respeta el trabajo paciente y la honradez, sino que los considera una equivocación. Como le dijo a Felipe Vega, quien, como cineasta, sufre lo mismo en su profesión, un pastor de Extremadura: «A mí mis padres me educaron en la honradez y en el trabajo. Y ésas, ahora, son dos cosas que no sirven para nada».

Quizá sea cierto, pero por lo menos sirven para decir lo que piensas y quedarte tan tranquilo ©

---

* La primera versión de este artículo apareció el 23 de enero del 2001 en el *Frankfurter Algemeine Zeitung*, de Alemania, ante la negativa de un periódico y una revista españoles a publicarlo.



Hermanos de sangre

Gustavo Martín Garzo

EL NOVELISTA, AL COMENTAR LA OBRA DE RAMÓN ACÍN SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA, EVOCA SU PROPIA MEMORIA (FAMILIAR) DE ESOS HECHOS.

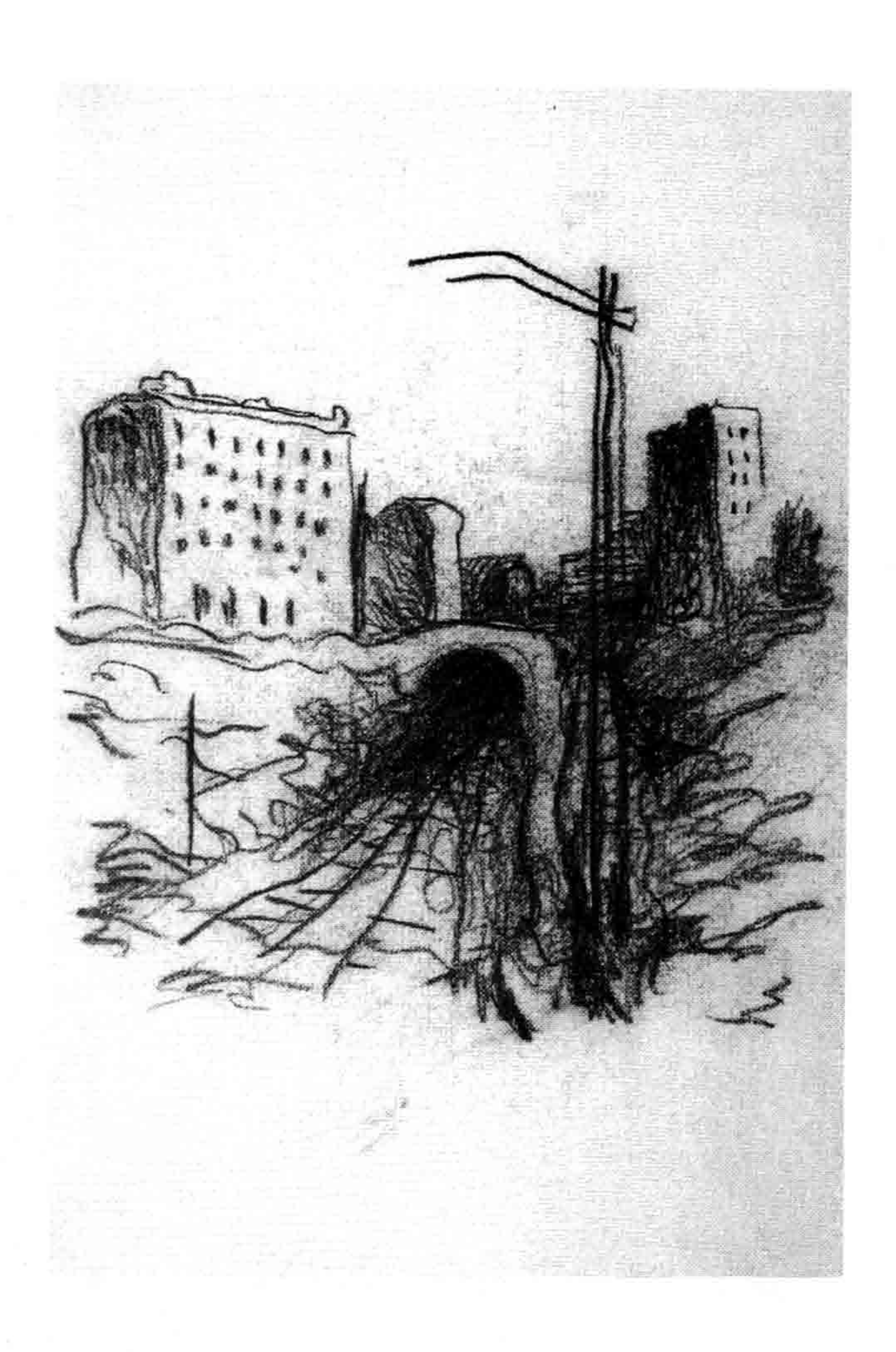
Hace apenas unos meses, en uno de los coloquios que suelen seguir a las conferencias, una persona me preguntó por la razón de que en mis novelas aparecieran con cierta frecuencia episodios de la guerra civil. «¿Como era posible –insistió– si yo no la había conocido?». No le faltaba razón, pues durante ese periodo yo aún dormitaba felizmente en el limbo de los no nacidos. Y, sin embargo, la Guerra Civil española forma parte de mi vida, y en mi casa se hablaba a menudo de ella. Mi padre había combatido en el bando nacional, y eran frecuentes sus relatos acerca del frente y del periodo de revueltas y abusos interminables que precedió al estallido de la guerra; y a mi madre le había sorprendido en León, su ciudad, siendo una adolescente, y nos hablaba de la llegada de la Legión Cóndor, y de la conmoción que sus uniformes, su porte inmaculado habían causado en todas las chicas. Ellos, los alemanes, encandilando con las cruces gamadas inscritas en sus uniformes, a aquella muchacha dulce y maravillosa que más tarde se convertiría en mi madre. ¿Cómo era posible esto? La guerra civil, en suma, formaba parte de la juventud de mis padres. En cierta forma, les había reunido, pues mi padre al terminar la guerra se había quedado por unos años en el ejército, y al ser destinado a León conoció a mi madre, que era una de las hijas del dueño del hotel en que se hospedaba. Es más, mi padre, que era abogado, abandonaría poco después el cuerpo jurídico del ejército por los escrúpulos que le produjeron los juicios sumarísimos en que tuvo

que participar como abogado defensor, y en que se condenaba sin apelaciones a los desafectos al régimen. Y esos escrúpulos lo acompañarían ya para siempre, pues no ha habido persona en el mundo más bondadosa y delicada que él.

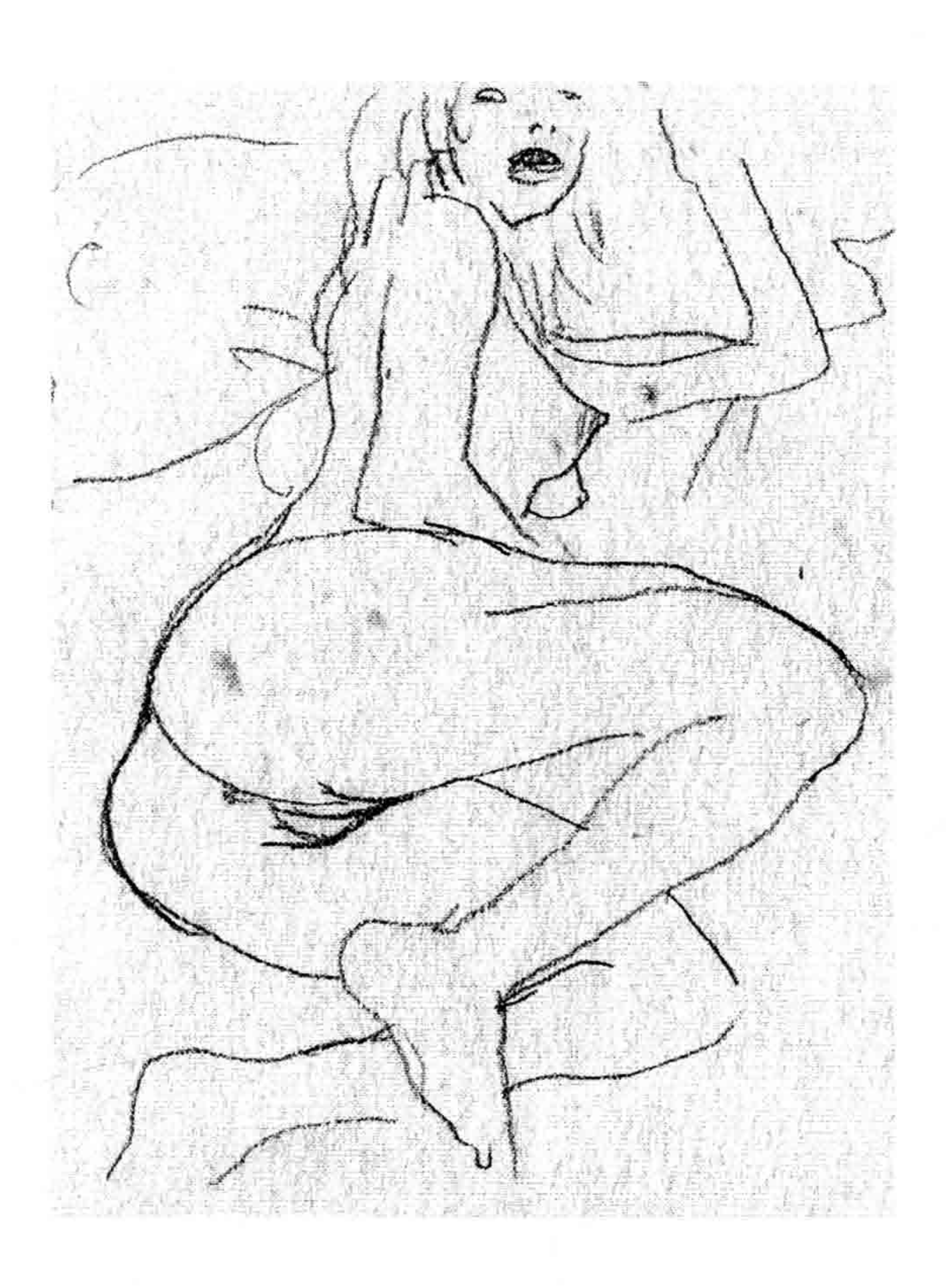
Estoy seguro que Ramón Acín podría contar una historia parecida en relación a su propia familia. Nuestra edad es parecida, y también sus padres, como tantas parejas de entonces, tuvieron que salir adelante en un mundo hecho de carencias, odio y temor. En ese mundo crecimos dos generaciones de españoles. Crecimos en silencio, obedeciendo sin pestañear lo que se nos decía, oliendo el incienso de las iglesias, viendo por el NODO a aquel hombrecillo enérgico y antipático que no cesaba de inaugurar pantanos, y asistiendo a interminables y enfáticos desfiles de la Victoria.... pero también escuchando las oscuras y, a veces delicadas, historias de nuestros mayores. Gran parte del material de ese libro procede de ese mundo y por eso es importante leerlo. No solo porque nos ayudará a ser fieles a la memoria de nuestros padres, y de tantos hombres, sino a transformar nuestra propia memoria en pensamiento. Y es aquí donde Ramón Acín demuestra su verdadera condición de escritor. Sus relatos, modestos, precisos, se refieren a ese tiempo tan difícil de nuestra historia, pero siempre deja que sean sus propios protagonistas los que hablen. Y lo hacen de un país arrasado por una guerra civil, que es la más terrible de todas. Una guerra que enfrenta a hermanos y vecinos, y en que cualquier cosa es posible. La delación, el pillaje, los fusilamientos al amanecer, la petulancia de tantos, el señoritismo, los abusos indescriptibles; pero donde también hay niños que temen por su rebaño, viejos que protegen sus sueños, y una maestra, casi una niña, que decide vestir de luto sin que nadie en el pueblo llegue a saber la razón. Esa imagen resume el libro entero, pues ese luto encubre una historia que solo ella conoce, su historia de amor con un miliciano al que da cobijo en su casa y al que terminan matando. Y es en historias así donde se lleva a cabo la verdadera apuesta de este libro: hablar de ese silencio que guarda nuestra verdad.

Borges dijo que hay dos tipos de narradores, los que todo lo fían a la expresión, y los que buscan ese silencio que crece al borde de las palabras. Los primeros querrán convencernos del atrevi-

miento de sus ideas, de la audacia de sus juicios, del poder incomparable de su estilo; la búsqueda de los segundos será acercarse a ese silencio que hay siempre más allá de lo que se cuenta. Ramón Acín se atreve con ese silencio. Por esos sus relatos nos conmueven. Las historias de un hombre que da el tiro de gracia a su hermano, de un extranjero inclemente, de una muchacha que guarda la memoria de su amor con un miliciano, de un joven cuyo primo orina las losas del cementerio, de un abuelo que calla, nos impresionan por la fuerza y el dramatismo con las que se cuentan, pero aún más por todo lo que ellas queda sin decir. Hemos crecido en un país de proclamas oficiales, letanías, sermones, y soporíficos desfiles militares, pero también, y sobre todo, de silencio. Recordamos los relatos de nuestros padres pero aún más lo que callaban. Y eso ha hecho Ramón Acín al escribir este puñado de relatos: dejar espacio para que ese relato tanto tiempo silenciado pueda escucharse. John Berger dijo que la literatura era el lugar del perdón. Los relatos de *Hermanos de sangre* nos dicen que es posible encontrar un lugar así, un lugar desde el que empezar nuevo. Basta con ser fieles a las historias que viven en nuestro corazón C




Mesa
revuelta



La plaza de armas

Alfredo Bryce Echenique

LA PLAZA DE ARMAS DE LIMA COMO ANTIGUO CENTRO NO SÓLO DE LA CIUDAD SINO DE LOS PODERES POLÍTICOS, JURÍDICOS Y ECLESIÁSTICOS.

¿Cómo llego a la Plaza de Armas? La pregunta puede sonar extraña, pero definitivamente no lo es para alguien que ha nacido en una ciudad como Lima y ha vivido luego en diversas ciudades europeas. Recuerdo muy bien que lo primero que buscaba yo cuando visitaba una ciudad europea era la Plaza de Armas. En España, donde la Plaza Mayor puede seguir siendo un punto de referencia –al menos vago– en cualquier ciudad, mi búsqueda no era tan disparatada, pero en cambio en ciudades alemanas como Dusseldorf o Berlín era grande mi desasosiego a medida que literalmente me iba perdiendo por calles y plazas que jamás me llevarían a esa Plaza de Armas en cuyas edificaciones uno percibía las huellas del pasado y el latido del presente unidos por un mismo río muy profundo. Exactamente lo mismo me sucedía en París, en Londres, o en Roma. No existía nada que se pareciera, ni muy remotamente, a una ciudad tan latinoamericana como Lima, y que, sin embargo, se reclamaba de todas ellas, al igual que un Buenos Aires, un Santiago de Chile o un Distrito Federal, en México.

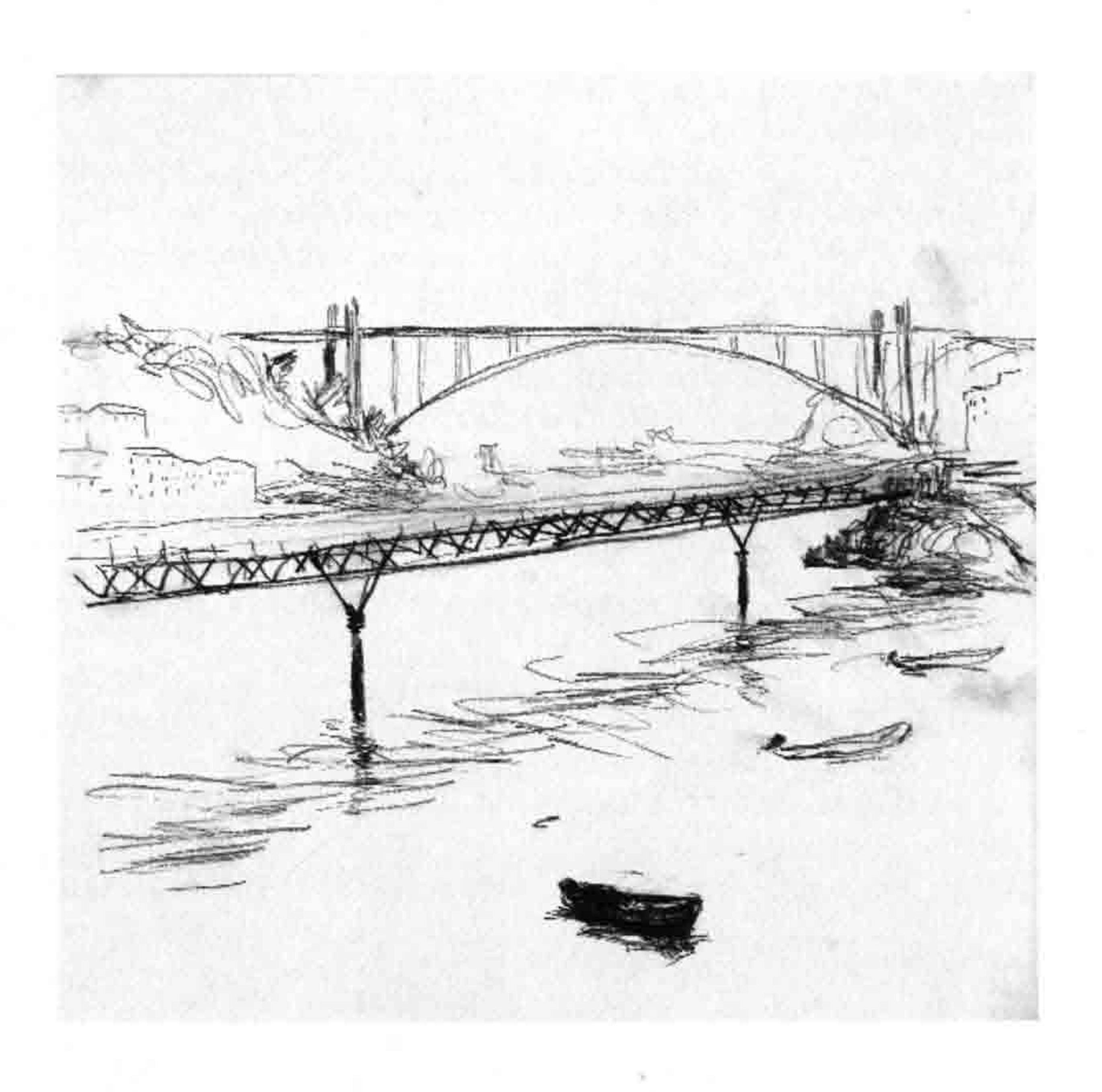
Caminando tantas veces perdido por París, ciudad en la que viví doce años seguidos, empecé a acostumbrarme a que los más importantes museos o comercios y la misma catedral estuviesen desparramados por zonas muy apartadas entre ellas y construidas a lo largo de los siglos. Y leí y reflexioné acerca de dos empresas coloniales, la española y la anglosajona, que estaban en el origen de dos urbanismos tan distintos como el de las ciudades latinoamericanas y norteamericanas, y cómo no, también de dos posibilidades arquitectónicas tan diversas como las que uno ha

visto desarrollarse desde el siglo XIX en los Estados Unidos –sobre todo en Nueva Inglaterra, lugar de nacimiento de la arquitectura de este país– y en las ciudades coloniales de América latina.

En América del Norte, el símbolo de toda una colonización es ese fuerte que tantas veces hemos visto en las películas del oeste y que simboliza el encierro mural de unos pobladores que para nada necesitaban de una mano de obra indígena. El fuerte excluye a la población nativa –desde él se le dispara y mata– y permite el avance lento, de este a oeste, de esos blancos protestantes anglosajones imbuidos de un espíritu de trabajo y de ahorro nacido al amparo de la reforma luterana y calvinista, que nada han dejado en una Europa de la que a menudo huyen, y que a nadie desean ver delante. Por el contrario, el espíritu de la contrarreforma y la inquisición, el catolicismo y el aristocratismo, es el que hará que el poblador español, con su mentalidad aún medieval, vea en la masa indígena la mano de obra servil a cambio de cuya redención revivirá el feudalismo que por todo el resto de Europa se bate en retirada. Al revés del fuerte, la Plaza de Armas incluye. Incluye a aquellos indios que al entrar en ella con sus productos y transacciones verán en sus cuatro costados y al centro el peso de todo el poder Español en Indias. La Iglesia católica la verán en la catedral. El poder religioso en el palacio arzobispal. El poder político en el palacio del virrey. El poder municipal en el cabildo. El precio de la insumisión y la rebeldía lo verán en la horca.

Sabemos que las cosas no cambiaron mayormente con el advenimiento de la república. Es cierto que la horca fue desplazada por toda América latina y que en su lugar se colocó en el centro de todas –absolutamente todas– las plazas de armas una pileta generalmente encargada a algún artista europeo. Pero ahí quedan las grandes catedrales, los mismos palacios arzobispales y los mismos cabildos, y ni qué decir de los actuales palacios de gobierno, a menudo calcos de otros palacios europeos y verdadera encarnación aún del estado nacional, en la medida en que los partidos en el poder suelen confundirse casi siempre con el estado mismo y el presidencialismo con el tan español caudillismo. Las cosas cambiaron en realidad hace tan sólo medio siglo con la explosión demográfica que llenó y desbordó completamente las

ciudades latinoamericanas. Hoy, en Lima, mi ciudad natal, sólo queda un 12% de pobladores con un abuelo limeño y ya nadie mira hacia Europa en busca de raíz alguna. Los nuevos limeños, en su inmensa mayoría mestizos, ya no preguntan por la Plaza de Armas y viven en gigantescos y distantes asentamientos humanos de los cuales tan sólo se desplazan para acudir a sus centros laborales. Para ellos el centro del mundo se ha desplazado, con todos sus símbolos y su orden, hasta Miami, que es en la actualidad la capital de facto de América latina y su gran referente a todo nivel. Y lo mismo ocurre en prácticamente todas las ciudades latinoamericanas. El desborde popular escapa por completo al control del estado y hace imposible todo intento de racionalidad urbanística



El poder de las palabras en la poesía de Juan Eduardo Cirlot

Julia Barella

El joven Cirlot pasa los primeros años de la década de los años cuarenta en Zaragoza[1], donde entabla amistad con Alfonso Buñuel y José Camón Aznar. En la biblioteca de los Buñuel tiene la oportunidad de descubrir a interesantes pintores, de leer y traducir a poetas como Éluard, Breton y Artaud. Cuando en el verano de 1943 se traslada a su ciudad natal, Barcelona, el surrealismo se ha convertido en guía y base de su inspiración, y parece llegado el momento de transmitir a sus amigos poetas –Julio Garcés, César González Ruano, Manolo Segalá– el gran entusiasmo que le inspiran las vanguardias y de intentar formar con ellos un grupo surrealista. Los gustos e intereses literarios de estos jóvenes eran, por aquellos años, muy diferentes de los que defendía la mayor parte de los poetas en España, más apegados al compromiso social y a la urgencia en la comunicación. En 1949 entra a formar parte del grupo de pintores *Dau al Set* en compañía de Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan-Josep Tharrats, el poeta Joan Brossa y el filósofo August Puig; ya por entonces había publicado sus primeros artículos sobre De Chirico, Dalí y Max Ernst y preparaba su primera monografía sobre Miró. Fue éste el que lo puso en contacto con André Breton en París. Nada más terminar

[1] *Vid.* Jaime Parra, *Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001, especialmente pp. 53-71, y el epílogo de Antonio Fernández Molina a Juan Eduardo Cirlot, *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2001, pp. 65-73.

su libro de poemas *Lilith*, dedicado a Breton, viaja a la capital francesa para conocerle personalmente, iniciando con él una larga relación epistolar que se prolongará hasta 1959, fecha en la que decide dejar «en segundo término», como él mismo escribe, esta corriente[2].

También determinante en su formación fue la relación que mantuvo con el etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider, quien residió en Barcelona de 1949 a 1954. Fue Schneider quien lo inició en el mundo de la simbología, de la alquimia y la emblemática. Por esos años Cirlot publica libros como *Diccionario de los ismos* (1949), *Introducción al surrealismo* (1953), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (1953), *El estilo del siglo XX* (1953) y *El ojo en la mitología. Su simbolismo* (1954). Además, está ya elaborando el más querido y laborioso de sus textos, su célebre *Diccionario de símbolos*. Por esta obra será considerado uno más entre los grandes pensadores contemporáneos, junto a Jung, Eliade, Bachelard, Guénon y Durand, y un escritor único en el ámbito hispánico a la hora de representar la tradición simbolista.

El *Diccionario de símbolos* surgía de una profunda necesidad de reordenar su mundo interior y de adquirir una disciplina que lo ayudase a aplicar una rigurosa metodología en sus investigaciones sobre las palabras, dentro de esa concepción simbolista del mundo.

Es también importante, en esa época, su relación con José Gudiol, con el que profundiza en el estudio del arte gótico, y con José Gifreda, que pone a su disposición su biblioteca sobre astrología, esoterismo y simbología. Son años de reflexión y de búsqueda en territorios como la historia de las religiones, la cábala, la mística sufí, la antropología y el psicoanálisis; años en los que ahonda en sus conocimientos musicales y en las posibilidades de relación entre sonidos y palabras, y en los que se sumerge en las teorías de la música contemporánea, desde Wagner a Scriabin y Schönberg, además de componer algunas piezas musicales y dar conciertos.

Son, también, años muy ricos y fructíferos en los que descubre lo que él consideraba su más original invención, el método de la

---

[2] En 1962 rompe definitivamente con los surrealistas. Durante su estancia en París acudía habitualmente a las tertulias de Breton, pero un día llegó gritando «yo soy católico» con un crucifijo en las manos; ésa fue su despedida.

permutación aplicado a la poesía, como en el poema *Homenaje a Bécquer* (1954), *El palacio de plata* (1955) o *La dama de Vallcarca* (1956-1957). Éstas fueron sus primeras obras importantes como poeta decididamente experimental; la mística, las permutaciones cabalísticas, el sentido melódico de Abulafia..., todo lo iba incorporando a su obra creativa.

A partir de 1956, y tras unos años de silencio poético, su poesía dará un giro importante, alejándose del surrealismo y dirigiéndose hacia una abstracción que liberaba al pensamiento del peso del sentido, al tiempo que el poema se enriquecía con la presencia de imágenes y elementos simbólicos, con temas y motivos procedentes de la poesía germánica y de la mística sufí. Toda su actividad investigadora y crítica iba, cada vez más, enfocándose hacia su objetivo principal: la poesía.

En los años sesenta, su interés por el cine lo lleva a dedicarse a la crítica cinematográfica. Son interesantísimas sus críticas publicadas en *La Vanguardia*, sus observaciones y reflexiones sobre el cine y las relaciones de éste con la poesía. Pero el suceso más extraordinario se produce en 1966, cuando tiene ocasión de ver tres apasionantes películas: *Hamlet*, de Laurence Olivier; *Hamlet*, de Grigori Kozintsev, y *El señor de la guerra*, de Franklin J. Schaffner. En esta última descubre a Bronwyn, interpretada por Rosemary Forsyth, la doncella celta, una especie de Ofelia invertida: "Al ver a Ofelia entre dos aguas muerta en el filme ruso recordé el resurgir de Bronwyn de esas mismas aguas y esas mismas flores», escribiría. Bronwyn se convierte en una figura simbólicamente investida de un gran poder de inspiración; es también Eva, Daena y Shekinah, un mito y una diosa que circulan por la pantalla. A lo largo de todo un ciclo de poemas, vemos cómo Cirlot va desarrollando un poderoso universo visionario que aglutina erudición, tradición y vanguardia y que está dotado de un carácter simbólico, acrecentado por las técnicas permutatorias y experimentales y por las aliteraciones propias de la poesía germánica y céltica.

Siempre ha sido considerado un poeta al margen de las principales tendencias poéticas de la poesía española de la segunda mitad del siglo pasado. Por un lado, se mantiene lejos de la poesía social, aunque publicó algunos poemas en la revista *Espadaña*, y, por otro, aunque vive en Barcelona, escribe siempre en castellano.

Gran parte de su poesía tuvo una difusión muy limitada. Hasta hace bien poco sólo contábamos con la antología de los poemas escritos entre 1966-1972, que reúne Leopoldo Azancot para Editora Nacional (1974) y con la que preparó Clara Janés para la colección «Letras Hispánicas» de Cátedra (1981).

Afortunadamente, en la antología de poetas españoles e hispanoamericanos *Las ínsulas extrañas (1950-2000*[3]*)* se incluye a Cirlot junto a Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo y otros poetas generalmente poco antologados. Así, su nombre figura junto al de poetas hispanoamericanos de trayectoria tan personal como la suya, como los argentinos Juarroz, Gelman o Yurkievich, los peruanos Westphalen, Belli o Cisneros, y los venezolanos Cadenas y Montejo. La voz original y vanguardista de Juan Eduardo Cirlot no tuvo demasiados vínculos con la gran poesía vanguardista del otro lado del Atlántico. Pero que llegó a América y que su poesía, aunque minoritariamente, fue leída y admirada en ese continente lo prueba, por ejemplo, el testimonio del poeta cubano Fernando Palenzuela quien recuerda las generosas colaboraciones de Cirlot en su revista surrealista *Alacrán Azul*.

Desde este comienzo de siglo, la editorial Siruela se ha propuesto ir sacando sus poesías completas. Contamos, hasta ahora, con dos de los tres tomos de que van a constar: uno dedicado a su última poesía, centrada en el ciclo *Bronwyn* (2001), a cargo de una de las hijas del poeta, Victoria Cirlot, y otro consagrado a su primera producción poética, titulado *En la llama (Poesía 1943-1959)* y preparado por Enrique Granell (2005).

La poesía y «lo que el mundo no es y no me da»

En la poesía de Cirlot apreciamos una voluntad de hermetismo[4].

---

[3] La antología está preparada por J.A. Valente, A. Sánchez Robayna, Blanca Varela y Eduardo Milán (Madrid, Círculo de Lectores, 2002).

[4] *Vid.* «La oscuridad en la poesía» y «Lo incomunicable en poesía», en *Confidencias literarias*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Huerga & Fierro, pp. 111 y 121.

> Mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad... Y luego intento que esa poesía sustituya en mí lo que el mundo no es y no me da[5].

Los primeros, juveniles y fascinantes contactos con el surrealismo, los escritos teóricos de Breton, los poemas de Éluard, las prosas iconoclastas de Dalí y de otros pintores le habían descubierto las posibilidades de la escritura automática, de la experimentación y, sobre todo, el concepto de libertad creadora característica de la vanguardia.

En el surrealismo descubrió un interminable y sugerente catálogo de imágenes que pronto le hicieron replantearse el papel de los objetos en el arte y en el poema.

En la teoría de la creación poética cirlotiana «la obra de arte surrealista pretende ser una nueva realidad cósmica y un poder capaz de influir en el orden universal»[6]. Las imágenes surrealistas aparecen como el resultado misterioso de una «lenta y obscura canalización de fuerzas confluentes»[7]. El artista surrealista es como un místico de la materia, siempre obligado a verificar la síntesis de todas las oposiciones, de todos los dilemas y contrarios.

Cirlot consigue trasladar la escritura automática al plano de lo religioso mediante una fusión del automatismo inconsciente con las técnicas del éxtasis místico. Lo que pretende es conseguir nuevas imágenes capaces de convertirse en vehículos adecuados para la explicación simbólica del universo, una nueva *Biblia*, unas nuevas *Metamorfosis* al estilo de Ovidio. Trató de extraer de su inconsciente, mediante las técnicas del surrealismo, la escritura automática y las permutaciones, el sentido último de sí mismo y del universo. Por eso, como resume Jaime Parra:

> Empezó siendo surrealista y atonalista a la francesa y a la germánica impulsado por André Breton y Vasily Kandinsky, continuó como simbolista y

---

5 Entrevista realizada por J. Cruset en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 30 de marzo de 1967, bajo el título de «J. E. Cirlot: la poesía, sustitución de lo que el mundo no es», p. 58.

6 *Vid.* «La imagen surrealista», en el anexo al catálogo de la exposición *El mundo de Cirlot* que el IVAM de Valencia publicó en 1996, p. 12.

7 *Ibidem*, p. 11.

experimental bajo el influjo de Marius Schneider y Arnold Schönberg, y acabó en el terreno de la mística iraní, en seguimiento de Henry Corbin[8].

Para Cirlot el surrealismo, el simbolismo, el estudio de la historia de las religiones, de la cábala o de la mística sufí son instrumentos en su camino de conocimiento. Estamos ante una poesía de ideas y pensamientos, pero en la que la imaginación y la fantasía están en la base de la creación; poesía de ideas y de desarrollos técnicos, especialmente de técnicas combinatorias, de permutaciones; poesía de ritmos y de medidas, de disposiciones y construcciones arquitectónicas imaginativas y fantásticas[9]. Cirlot es uno de esos artistas que ven la realidad de un modo más amplio y creen en el poder de las palabras, como Poe, Nerval o Blake[10]. Por eso investiga en las posibilidades icónicas del poema. Por eso la lectura de su poesía nos abre una ventana al más allá.

Lo que el mundo no me da me lo dan las palabras... Las palabras se convierten en ventanas a otros mundos; recordemos esos marcos-ventanas de los surrealistas, ventanas más que espejos. Las palabras no son vistas como barreras, ni como obstáculos, sino que están llenas de posibilidades mágicas, se comportan como oraciones dispuestas a abrir nuestra mente, como podemos ver en las letanías de su libro *Las oraciones oscuras*:

Reina de los cementerios invisibles,
Reina de los exterminios luminosos,
Reina de las esmeraldas que suplican,
Reina de las manos desenterradas,
Reina de las espadas que padecen,
Ora pro me[11]

---

[8] Jaime Parra: «Los versos ingleses de Cirlot: una síntesis de su apuesta por la vanguardia». *Corner*, núm. 1, septiembre 1998, www.cornermag.org/corner01/.

[9] Gregorio Morales, en su libro *Principio de* incertidumbre (Valencia, Institución «Alfonso el Magnánimo», 2003), dedica un sugerente capítulo a la poesía de Cirlot con aportaciones interesantes al respecto en pp. 25-46.

[10] Leopoldo Azancot dice que está en la tradición de poetas visionarios del siglo XIX y que enlaza con el surrealismo del XX: *Poesía de Juan Eduardo Cirlot (1966-1972),* Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 10.

[11] Cito por la edición de L. Azancot, op.cit., p. 40.

Cirlot estudia las palabras, las colecciona, les da mil vueltas, las mira desde varias posiciones, las escucha, las hace funcionar en distintos lugares del poema. A veces parecen moverse como en un pentagrama, otras veces es sólo el azar el que las une o las distancia, pues, como él mismo dice, «en este mundo todo se corresponde, enlaza y comunica»[12].

El cine como liturgia visual: ciclo de Bronwyn

«Soy el intelectual puro: el espectador»[13], dice Cirlot en 1968. Su pasión por el cine se despierta en aquellas tardes en la biblioteca de los Buñuel. El cine supone para Cirlot la posibilidad de vivir otros mundos y otras épocas. El cine lo acerca a espacios lejanos y a tiempos pasados, donde todo parece cobrar un sentido insólito y donde personajes y objetos adquieren vidas extraordinarias. Acude al cine en busca de imágenes nuevas, agresivas y portentosas; lo atraen especialmente las películas de atmósfera poética, llegando algunas a conmocionarlo. Según cuenta él mismo, tras ver el *Hamlet* de Laurence Olivier,

> se produjo tal trastorno en mi vida espiritual como jamás lo hubo. Podría decirse que esa visión: contemplación intelectual de un drama que, en el fondo, es el drama gnóstico de la criatura arrojada a un mundo en que la madre-materia está entregada al demiurgo-mal, me renovó de raíz.

Lo mismo ocurre con *Enrique V*, *Ricardo III*, *Lulú*, *Susan Lenox* (con Greta Garbo), *A Time for Killing* (con Inger Stevens[14]), *El señor de la guerra* de Franklin J. Schaffner[15] y *Harakiri*: son películas que lo impresionan vivamente. A través de la pan-

[12] *Confidencias literarias* (cf. nota 3), «El retorno de Ofelia», pp. 94-95.

[13] «¿Quién es Bronwyn?», *Revista Europa*, núm. 560, 15 de enero de 1968, incluida en el catálogo citado de la exposición *El mundo de Cirlot*, p. 261.

[14] Tras ver la película escribe, emocionado, un ciclo de poemas; hacía unas semanas que la actriz se había suicidado y quedó muy impresionado al ver cómo resucitaba por un momento en la pantalla la bella actriz sueca.

[15] Esta película le inspiró el ciclo de *Bronwyn*. Franklin J. Schaffner se basa en un drama de Leslie Stevens titulado *Lovers*. Schaffner dirigió, además, películas tan justamente célebres como *El planeta de los simios* y *Patton*.

talla descubría un nuevo nivel de la hiperrealidad; el cine era capaz de construir una forma de realidad muy especial en la que cobraban relevancia los elementos sublimes, los más profundos, los verdaderamente importantes, mientras los vulgares o superfluos, los aspectos triviales y repetitivos iban desapareciendo. Todo adquiría significación, todo se presentaba concentrado tras la rigurosa selección que se hacía en el montaje. Dice Cirlot al respecto:

> La realidad cinematográfica es más amplia y rica que la existencial en otros aspectos... El cine es un sueño capaz de durar tras la muerte de sus protagonistas y apto para ver multiplicadas sus imágenes de tal modo que recorran toda la superficie del planeta... Los fragmentos de lo real que ofrece son tan intensos, como breves, no lo es menos que pueden afectarnos hondamente, tanto por los valores estéticos en que se hallan sumidos como por los valores sólo humanos que nunca han dejado de pertenecer al arte (ni siquiera a la pintura abstracta, ni a los múltiplos del Op Art)[16].

Las imágenes del cine se convierten en un alimento tan importante como lo eran las imágenes de la pintura surrealista o las que le sugería la música de Schönberg. Además, como afirma Guillermo de Torre, «el film enmascara, transforma, ofrece inéditas perspectivas a *objetos de la vida cotidiana*»[17], y éstos logran trascender su espacio y su tiempo, y acaban cobrando vida y significaciones más allá.

Por eso, en su teoría sobre al símbolo, subraya Cirlot la capacidad que debe tener el poeta para encontrar las «coincidencias» entre lo consciente y lo inconsciente, lo material y lo psíquico, las conexiones entre el espíritu y la materia, los paralelismos entre el mundo físico y espiritual. Así, en 1959, en un artículo sobre *La caída de la casa Usher*, destaca un párrafo en el que Poe escribía con clarividencia: «Hay combinaciones de objetos naturales muy sencillos que tienen el poder de afectarnos»[18]. Cirlot comparte con el escritor norteamericano esa creencia en *el poder de las*

---

[16] «Inger Stevens, *in memoriam*. La esencia del cinematógrafo», *La Vanguardia Española*, 13 de noviembre de 1970, p. 49.

[17] G. de Torre, *Cosmópolis*, 33, 1971. El subrayado es mío.

[18] J. E. Cirlot, «Edgar Allan Poe y la pintura informalista», *Papeles de Son Armadans*, núm. XXXVII, incluido en el catálogo citado, *El mundo de Cirlot*, pp. 156-158.

cosas, en la capacidad de las cosas materiales para cobrar vida y sentido, para transmitir un mensaje. Ambos coinciden en la creencia en el poder mágico que adquirían ciertos objetos, animales, plantas o edificios (también el carácter *unheimlich* o «siniestro», como vería más adelante Freud al analizar alguno de los cuentos del autor de *Ligeia*[19]).

Poe y Cirlot son ambos grandes creadores de atmósferas poéticas. No tenemos más que leer el ciclo de *Bronwyn* o releer *La caída de la casa Usher* (recordemos que Buñuel fue ayudante de dirección en la película del mismo nombre dirigida por Roger Corman en 1960, que le gustó mucho a Cirlot). En ese cuento, Poe crea una atmósfera que domina y consigue trastornar al personaje, al lector y al espectador. De la arquitectura de la casa, del propio edificio como objeto emana una atmósfera que expandiéndose por el aire nos afecta a todos. Leemos al principio:

> Miré el escenario que tenía delante —la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados— con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo[20].

El propio Cirlot cita en su artículo las siguientes palabras de Poe:

> En torno a la casa y a la posesión, lo mismo que en las cercanías, flotaba una atmósfera que les era peculiar, *una atmósfera que no tenía afinidad con el aire del cielo*, sino que se desprendía de los árboles *secos*, de las paredes *grises* y del estanque *silencioso*[21].

Citaba antes el ciclo de *Bronwyn*, inspirado en la película de Franklin J. Schaffner *El señor de la guerra*, pues es en este largo y

---

[19] Sigmund Freud, citando a E. Jeutsch, expone como caso por excelencia de lo siniestro «la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (*Lo siniestro*, Palma de Mallorca, Calamus Scriptorius, 1979, p. 18).

[20] Cito por E. A. Poe, *Cuentos*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1970, vol. I, pp. 317-318.

[21] Art. cit. en nota 16, p. 158. El subrayado es de Cirlot, recuerden que su artículo es sobre pintura informalista.

obsesivo poema, escrito entre 1967 y 1972, donde Cirlot consigue crear una atmósfera verdaderamente única en la literatura española. La lectura poética y la visión simbólica que hace de cada escena, de cada elemento, de cada objeto, por decorativo que a nosotros nos parezca, lo lleva a dibujar infinidad de esquemas y gráficos, árboles de palabras, permutaciones, yuxtaposiciones de imágenes y juegos experimentales de toda índole. Por ejemplo, con el nombre propio de Bronwyn en *Bronwyn, n*:

Byn nyn ryn
Rwynyr brywnyr
Bronwyr
Yn brown[22]

Además, escribe artículos en la prensa dando datos de la actriz, Rosemary Forsyth, analizando los personajes, las escenas, el tema, la mitología que se esconde en cada pasaje, el simbolismo de cada objeto: el pantano, la torre, las aguas, la escalera, el puñal, la corona de flores, las abejas, los pájaros, la encina, el pantano, la torre..., en busca siempre de su simbolismo[23]. En esa película descubrió toda una cosmogonía mística, plena de símbolos, que lo estimuló intelectual y poéticamente. El filme de Schaffner se convirtió para Cirlot en una experiencia de lo sagrado, en una experiencia mística que acabaría transformándolo.

Pero en realidad el ciclo de *Bronwyn* se inicia tras un acto surrealista: la acción de enamorarse en el cine. Un acto surrealista, resuelto en un encuentro azaroso, en el que se producen una serie de sentimientos (tal vez *amour fou*) entre un ser imaginario y el espectador, entre un personaje y la actriz, y, al tiempo, entre los dos protagonistas de la acción (Chrysagon y Bronwyn). Estamos ante el concepto surrealista del azar objetivo, y por ello destaca Cirlot tantas veces en sus versos ese azaroso encuentro: el

---

[22] *Vid.* en la edición de Siruela (Madrid, 2001) todo el interesante Material Manuscrito que se incluye al final (pp. 645-679).

[23] *Vid.* J. E. Cirlot, «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, 1970, pp. 5-25. Es siempre muy estimulante consultar a la par su *Diccionario de símbolos*.

caballero se encuentra con Bronwyn, la doncella del *Kalevala*, la Venus saliendo de las aguas, brillando en su desnudez, renovada, purificada, con su corona blanca de virgen novia:

> Al salir del agua se encuentran coronas de flores. Sobre todo si quien sale del agua es una doncella muerta que así resucita. Reconoce el cielo, siente el frío del aire porque está desnuda. Reconoce los árboles y las plantas tenebrosas de la orilla. Pero no sabe quién es y nunca podrá saberlo. La tierra es un reverso. En ella se oyen sonidos que ocultan su espantoso silencio (*Bronwyn, III*).

Y es que para Cirlot:

> Los entes de ficción son reales en tanto que creaciones del espíritu humano. Por ello, los personajes de cuentos folklóricos (la Cenicienta), de leyendas (Brynhild), de novelas (el Dr. Faustus de Mann), e incluso de cintas cinematográficas (Bronwyn del *Señor de la guerra*) son tan reales como una pintura del Greco, una catedral románica o una escultura de Henry Moore. Su alma convive con la nuestra, nació de ella, la agita y, a veces, la resuelve proponiéndole soluciones que no lograba atisbar sin la colaboración algo esotérica del «ente de ficción». Más todavía, en el caso de los actores, que gozan del mágico poder de introducirse por un tiempo bajo la «máscara» (personalidad) de un personaje..., a veces el ser que encarnan es superior al suyo. Rosemary Forsyth... realizó una labor maravillosa. Poseía esa síntesis de ductilidad y altivez..., un don extraño para encarnar el «no sé qué» famoso de la estética... Luego un año más tarde, se la vio en *Texas*. Era otra persona, o, mejor, no era nada[24].

La naturaleza y el paisaje sinbólico

El paisaje cirlotiano está formado por elementos que tratan de explicar la violencia y la tensión de la creación. Son las últimas descripciones de una naturaleza mítica, plagada de símbolos y tratada como símbolo, en la que, por ejemplo, los bosques responden a una concepción de paisaje completo donde se cumple el destino del hombre (recuerden a Chrysagon en *El señor de la guerra*), y donde el bosque es templo como en la mitología celta. Estamos,

[24] J. E. Cirlot, «Entes de ficción y de realidad. ¿Qué es de Rosemary Forsyth?», *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1969, p. 11.

también, ante paisajes visionarios, oníricos, surrealistas, como dibujos o pinturas de Blake, Böcklin, Rossetti, Millais, Redon, Dalí, Saura o Cuixart, y ante verdaderos sistemas ecológicos en equilibrio, que van autogestionándose en significados y formas[25].

En los paisajes cirlotianos funcionan las asociaciones más complejas, pero todos ellos surgen de los sentimientos y ahí es donde radica su tremenda fuerza y riqueza: las ciudades sumerias en la *Elegía sumeria*, el palacio resplandeciendo en las aguas del abismo (*El palacio de plata*), el jardín en *La dama de Vallcarca*, el pantano, la torre y el bosque en el citado ciclo de *Bronwyn*, etc.

Los paisajes de sus poemas son susceptibles de ser leídos. Hay que leer en la naturaleza como si de un libro se tratara, teniendo en cuenta la disposición de sus elementos y el carácter de cada uno de ellos. En el *Diccionario de símbolos* se explica que hay elementos naturales que «hablan» más que el resto de los elementos del paisaje, estos son: el mar, los desiertos, las llanuras heladas, la cumbre de una montaña, las nubes y el cielo[26]. Recordemos los cuadros de Turner, de Friedrich o Tanguy, por ejemplo. Después de reconocerlos, habría que detenerse en otros elementos como: árboles, flores, lagos, jardines, aves, y también en su aspecto, en su color, como hace Cirlot en el final de *Bronwyn, V:*

> Nuestros cuerpos azules se encuentran en un campo rojo
> bajo un cielo amarillo, con árboles rosados de oro.

Es tras esta lectura cuando podemos ver en sus versos esos *árboles agónicos, árboles de soledad, de plata, de carne...* y cuando descubrimos el *árbol de las aguas* o el *árbol del abismo*. Y también las flores, especialmente las rosas, las más queridas por el poeta, y de las que dice en su *Diccionario de símbolos:*

> La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección..., centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus.

---

[25] *Vid.* el interesante artículo de Enrique Andrés Ruiz, «Pintura en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 503, 1992, pp. 95-105.

[26] J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 355.

Pero una vez más los poemas superan las definiciones y podremos reconocer *rosas de plata, rosas profundas de blanca ceniza, rosas desastres, rosales sublimes, rosas de las hogueras, rosas de los abismos...*

Finalmente, tendremos que aprender a leer en el «sentimiento» que emana de esos paisajes simbólicos, de esas logradas arquitecturas, y a percibir bien la fecundidad, bien la claridad o la oscuridad, el orden o el desorden que nos trasmiten. Si nos detenemos en *El incendio ha empezado*, el sentimiento de una naturaleza portentosa que nos reclama, de una naturaleza en proceso de destrucción, deshabitada por el hombre, arrasada, en ruinas es la que se impone:

Todo es una ciudad, desde un extremo
al otro del abismo
galáctico que sueña con abismos
más amplios todavía, en crecimiento.
Una ciudad dorada, pero muerta[27].

Y también en *Poemas de Cartago* o *IV Canto de la vida muerta* con ciudades de pináculos dorados, cúpulas rojas, cráteres rosados y fuentes negras, donde las imágenes surrealistas y oníricas enriquecen la lectura de estos paisajes productos de la alucinación y las pesadillas.

* * *

Quizá no podamos reconocer el paisaje poblado por bosques al que nos referíamos antes, pues su significado está hoy perdido; tampoco esas flores imposibles, esas naturalezas muertas, esas ciudades, pues los poemas siguen superando las referencias al arte, sus incursiones en la mística sufí, sus estudios sobre surrealismo o simbología; al final, toda la obra teórica de Cirlot no es más que un mero basamento sobre el cual edifica su gran obra poética.

Si leemos el *Homenaje a Bécquer*, nos damos cuenta de que la complejidad del lenguaje poético responde a la complejidad de la

[27] Ed. cit. L. Azancot, p. 61.

información que tratan de transmitir los versos. No se revela una experiencia del amor, sino que es el amor mismo quien se revela en la composición de los versos, en el movimiento de golondrinas y madreselvas, en la armonía y desarmonía del conjunto. Ese vaivén de pájaros, flores y sentimientos es el amor:

... De tu jardín absorto y de rodillas,
las palabras que el vuelo refrenaban.
Pero aquellas oscuras madreselvas,
pero aquellas tupidas golondrinas,
pero aquellas cuajadas de rocío.

Volverán del amor a tus cristales
aquellas como lágrimas del día
en tu jardín ardientes a sonar,
y otra vez a la tarde las oscuras
sus flores abrirán...[28]

Y en la compleja concepción del ser amado como vehículo de reconciliación con la vida, ese ser amado innombrable es el espejo en el que el poeta se mira, pues reconoce en él su propia alma, la imagen de su propia conciencia situada fuera de sí, pero constituyente de su yo. Así es como deben entenderse los versos que siguen, pertenecientes a *Bronwyn, VIII*:

Ahora sí que ya sé por qué te vi
sobre las grises aguas del pantano,
loto de las entrañas de la luz,
sin pétalos ni rayas de relámpago.

Te vi para saber que soy eterno.
No importa que esté muerto junto al mar.

EL PUENTE ESTA ESPERANDO ENTRE LAS LLAMAS.

[28] Ed. cit. L. Azancot, p. 284.

Sobre Fernando Borlán

Carlos Alba

FERNANDO BORLÁN VISTO COMO POETA CLÁSICO, TRASHUMANTE; UNA ESPECIAL RAZA EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Fernando Borlán, lo confieso, quizá no sea el mejor poeta en lengua castellana. Puede que ni lo sea de la Iberia peninsular, ni de su comarca leonesa, ni entre los godos de Campos. Y, si me apuran, puede que hasta le tiemble la armadura al plantarse ante su propia bodega de adobe ¡ay! tan agrietada, a la lumbre de los cigarros, por las sombras cárdenas del atardecer... Fernando, abigotado en la niebla, sin embargo, no deja de ser un poeta que cree con vehemencia en la geometría celeste del cardizal. Sus versos erizan el espíritu y obligan al corazón a trasgredir el ritmo de sus latidos hasta convertirse en aullido nocturno. Pero ¡ojo!: Nada de licantropía sentimental. El poeta, cuando ulula en las sombras del alma, apenas abandona la consciencia de su epidermis humana. «Ángel fieramente humano», sentenciaba don Blas. «¡Qué triste ser un dios!», lamenta don Fernando.

Nuestra edición de las *Poesías completas* de Fernando Borlán instila en sus orígenes la posibilidad de hallar, más allá de los signos que codifican su expresión, un gen poético que como motivo generador de toda su creación nos permitiera la comprensión de su obra. No se trataba de jugar a detectives o científicos filológicos que pista a pista fueran descubriendo el misterio. (Misterio, que por otra parte, no podía ocultar otra cosa que un cadáver putrefacto y hediondo). Nuestro objetivo aquí, por el contrario, ha sido analizar al poeta y su obra no como rastros o pruebas de un crimen sino como seres vivos ambos que se constituyen en reacción significativa ante la agresión particular de su entorno.

Entender la poesía como reacción implica, por lo tanto, entender el arte como una realidad que aunque posea su constitución en un plano imaginario, su motivación está íntimamente ligada a una necesidad biológica común. (¡Qué difícil y absurdo resulta aquí admitir la separación de las ciencias y las letras!) Si consideramos la poesía como una respuesta más de un cerebro ejecutivo que analiza el problema y decide resolverlo con una reacción poética, tendremos que admitir la necesidad de conocer esos problemas y aceptar que éstos, en nuestro mundo contemporáneo, son esencialmente complejos. No basta ya con entender las figuras utilizadas y explicar todo el universo poético como si de una desviación –ciertamente pervertida– se tratara. Ese universo, efectivamente, tiene sus propias reglas pero su autonomía se basa en la coherencia que le imprime su motivo de reacción y no las subjetivas y variables correspondencias con la realidad conceptual.

He aquí un ejemplo. Borlán coincide en su estrategia creativa de *Cántico Carnal* con la estrategia elegida por el sistema para virar durante la transición desde el franquismo a la democracia: «En el principio, era todo silencio». La ausencia de historia y de memoria trata de borrar en el poema los surcos del tiempo velando sus versos con colores primitivos: «Buscaré una ciudad para quererte / que sea toda blanca.»; «Sin esperanza alguna. / ¡¡Rojo!! / ¡Sólo rojo!». Los ejercicios de fauvismo literario no impiden que el tono grisáceo de esta primera parte difumine los anhelos de esperanza y coloque en su lugar visiones de sombras goyescas, algunas de las cuales, como el hombre sobre el asfalto, nos recuerdan a la televisión en blanco y negro de la década de los sesenta. «La sucia madrugada», escrita ya en los años de la primera legislatura socialista, nos habla directamente de la decepción que le produce al poeta el contacto con esa realidad democrática: «Y la luz se hizo barro / y habitó entre nosotros». La amada se transfigura en sueño, trigo, mosto, viento, lago, cuerpo y tiempo porque al fin y al cabo «amar es corromperse mutuamente». «El fulgor del alba» derrumba las alegorías y crea un universo donde el contacto de los cuerpos es la única verdad existencial, la única vía ascética para llegar a la libertad individual: «Quiero los cuerpos concentrados todos, / amándose, / abrazándose.» El poeta percibe ya con el derrumbe de las alegorías el desplome de las ideolo-

gías que se hará visible para todos tras la caída del muro de Berlín en 1989. Si las ideas son un engaño del pasado, en el presente la auténtica verdad solo puede ser explorada en la experiencia. Y es en la experiencia del propio cuerpo donde esa verdad puede ser revelada en toda su pureza.

En este sentido, Fernando resulta un poeta clásico que lejos de identificarse con el mundo en el que vive decide oponerse a él y elaborar estrategias de reforma que aseguren la pervivencia de los valores contemporáneos. Para ello no necesita jugar a ser poeta, ni acudir a premios, ni alternar cafeína y nicotina en tertulias de paseo. Sus motivos entroncan más bien con la necesidad de asegurar, en su trashumancia por la península, la libertad individual y la felicidad para los que le rodean.

Editar a Fernando Borlán resulta, por lo tanto, un placer cinegético en el que es posible detectar más allá de los aullidos y la luna llena las aspiraciones reales de un autor y un ser humano que vive en tensión creativa con su sociedad. Quizá no sea el mejor poeta del mundo pero sí es un ejemplar raro de una especie en peligro de extinción. Y aunque solo sea por eso –y por lo que ello contribuye a entendernos a nosotros mismos– ya nos parece oportuna la edición de su poesía



Mario y la gente

Juan Cruz

VISIÓN DEL ESCRITOR MARIO VARGAS LLOSA, PERO TAMBIÉN DE LA PERSONA: UN ESCRITOR AUTOCRÍTICO, UN CIUDADANO RESPONSABLE. NO HA PERDIDO EL CENTRO SIENDO UN ESRITOR CENTRAL.

La primera vez que vi a Mario Vargas Llosa fue desde el muelle de Santa Cruz de Tenerife; él iba en barco, volvía de Barcelona, a Perú. Su mujer, Patricia, iba con Morgana en brazos, y ahora Morgana acaba de tener su primera hija, Isabela. Hace algo más de un año estuvimos en la boda de Morgana, en un lugar mítico del turismo recóndito peruano, en Máncora. Entre aquel paso por Santa Cruz y este mismo momento, cuando Mario va y viene, siempre con Patricia, y esta vez, además, con esa nieta tan amada, han pasado muchos años, muchos sucesos y mucha literatura.

Y ahora podemos decir que, además, se ha instalado entre nosotros una amistad que ya no tiene nada que ver con la literatura ni con el mundo editorial ni con el periodismo ni con nada que sea accidental o voladizo. Es una amistad verdadera, la siento así, y tiene que ver con las preocupaciones que los amigos sienten por los amigos, de modo que yo no puedo hablar de Mario Vargas Llosa –ni de su gente— como si fuera tan solo un escritor, uno de los más grandes de los últimos cincuenta años, porque Mario, además, es mucho más que un escritor.

Por descontado que es un ser humano excepcional, y acaso eso es lo que le ha dado la energía y la nobleza suficientes como para arrostrar cambios y vicisitudes que a otros lo hubieran dejado baldado. Pero sobre todo Mario Vargas Llosa es un hombre que no ha perdido en ningún recodo de ese largo camino pedregoso la capacidad de asombro; se diría que su actitud sigue siendo la del adolescente que se va haciendo en el espejo de su vida que es ese

libro magnífico titulado *El pez en el agua.* Como si jamás hubiera dejado esa casa en la que creció, con la madre, con los abuelos, con los tíos, en la nostalgia o en la rabia del padre, Vargas Llosa ha mantenido intacto el poder de asombro, que es el que le ha llevado a conservar su actitud de aprendiz constante.

Aprendió a saber y a tachar, a escribir y a borrar; como si fuera un estudiante perenne, escribe y corrige como si fuera de día un alumno y de noche su propio profesor. Con una seriedad que sólo se dan los intelectuales esforzados, ha estudiado sus posiciones ante la vida, ante la política y ante la literatura, con el espíritu crítico que le ha llevado a soliviantarse en algún momento ante sus propias ideas, para llevarse a sí mismo la contraria. No juzga sin haberse juzgado, no critica sin haberse criticado.

Tengo la experiencia de verle trabajar, como conferenciante, como entrevistado, como interlocutor, y me he podido fijar en la exigencia con la que aborda la sintaxis de lo que va a decir, como si dentro de sí hubiera otro Mario que le fuera dictando, casi con puntos y comas, las cosas que está pensando. Es un hombre con un altísimo sentido del humor, pero no deja que la broma le nuble el sentimiento de lo ha de tomarse seriamente.

Tiene una virtud que no es común entre los de su especie literaria: cuando lee algo que le interesa lo dice o lo escribe inmediatamente, y cuando se enfrenta a algo que carece de interés su cara no puede disimular el estado decepcionado de su alma de lector. Como decía Juan Rulfo de sí mismo, yo creo que Mario escribe para leer, para leer lo que no ha sido escrito, porque su pasión verdadera es la de lector.

Su libro *La verdad de las mentiras,* que recoge ensayos prístinos suyos sobre algunos de los libros que ama, debería ser de lectura obligada en las universidades, en los institutos y en los suplementos literarios, y debía ser leído sobre todo por tanto escritor engreído que cuando llegan las fechas señaladas o las ferias del libro siempre dice que está leyendo la Biblia, para no nombrar a ninguno de sus contemporáneos. Mario es responsable, por ejemplo, del éxito fulgurante de *Soldados de Salamina,* es capaz de dedicar su tiempo a jóvenes autores que se le acercan con sus manuscritos, promueve a talentos que ve despuntar, y en general no sólo es un maestro que enseña a los otros sino

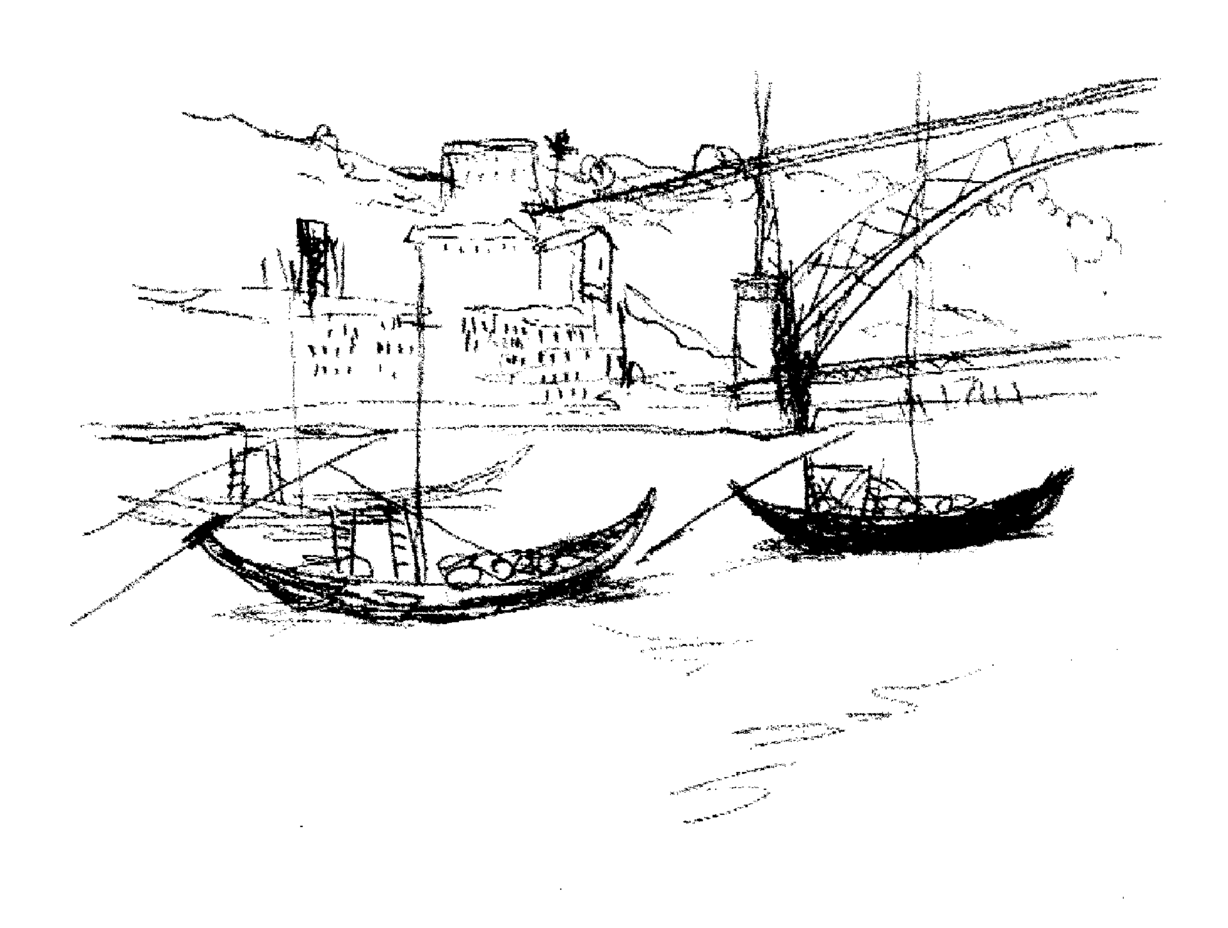
alguien que simula ser un alumno que también aprende de los más jóvenes.

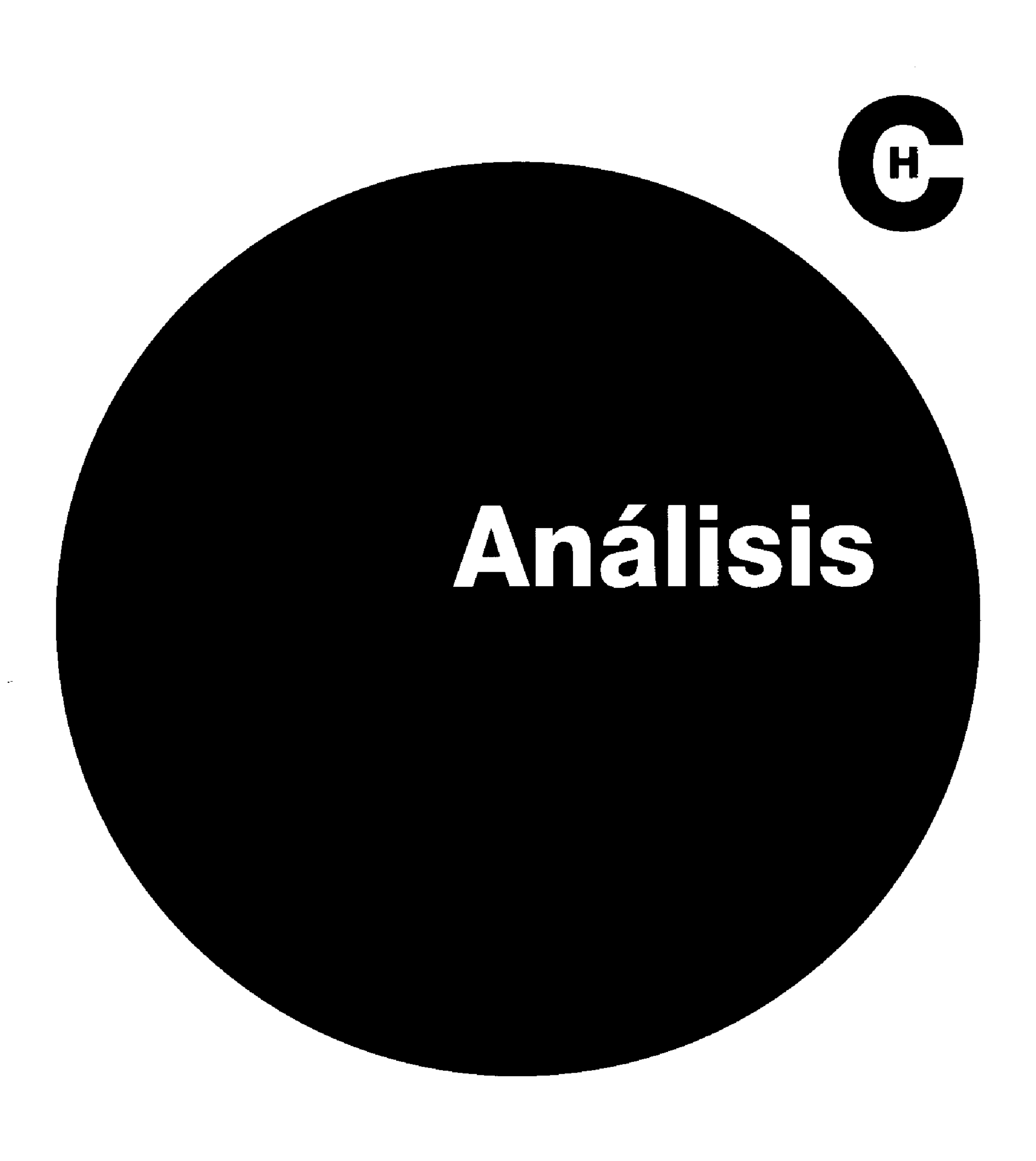
Cuando me preguntan por Mario y por sus actitudes –literarias, personales– siempre señalo un rasgo que es natural en él, que no es impostado: cuando llega a una reunión siempre pregunta por lo que hacen los demás; jamás lo he sentido como una reina madre, jamás despotrica de sus colegas, a no ser que se lo pongan en bandeja, y siempre tiene una posición genuina, generosa y positiva sobre lo que acontece.

Se equivoca muchas veces en política, él mismo lo dice, y esa experiencia que le tuvo cerca de ser presidente y de perderse para la literatura ahora le provoca pesadillas retrospectivas. Pero jamás impone sus criterios; tiene unas cuantas, o muchas, ideas establecidas sobre lo que pasa, pero jamás lo he visto tachar a nadie porque piense lo contrario.

En un mundo en el que hasta los relativismos son dogmáticos, esa actitud verdaderamente liberal, del liberalismo antiguo, hacen que una hora o un día o un instante con Mario sea también el tiempo con un caballero, una gozada para el espíritu. El día después del matrimonio de Morgana, en Máncora, le fui a ver; estaba a punto de cumplir setenta años, iba para preguntarle sobre Picasso. Por fuera de su casa pasaban unos pájaros, y él se pasó media hora hablando de esos pájaros, y de unos bichos impertinentes que cubrían el piso blanco de la casa. «Ah, teníamos que hablar de Picasso». Y hablamos de Picasso como si se lo hubiera estudiando durante siglos.

Mario es mucho Mario. Quien lo simplifique se lo pierde





Análisis



Eugénio de Andrade y Ángel Crespo: breve recorrido de una empatías*

Jordi Cerdà Subirachs

Son de sobras conocidos la vocación y el oficio lusitanista de Ángel Crespo. Su papel de traductor y –sobretodo– de lector de literatura portuguesa ha sido ponderado en diversas ocasiones[1]. Su nombre irá ligado al de Pessoa y a la gran recepción que obtuvo en España el autor portugués en la década de los ochenta. Crespo no cejó a lo largo de su vida por dar a conocer las voces poéticas lusas y en participar en toda suerte de aventuras literarias que uniesen estas dos culturas ibéricas. Ya en su prehistoria poética (1942-1949), entre sus lecturas, se incluyen autores portugueses o, a principios de la década de los cincuenta, su cargo como director en España de la revista *Bandarra*, un proyecto portugués de inequívoco signo iberista, ya lo señala como interlocutor privilegiado entre ambas literaturas[2]. No es de extrañar, pues, que

---

* Quiero agradecer la gentileza de la profesora Pilar Gómez Bedate quien me ha asistido de algunos textos y de su saber en Barcelona, así como de Gisela Massana quien me ha socorrido desde Lisboa.

[1] José Bento, «Ángel Crespo, lusitanista», «Anthropos», 97 (1989), p. 191-193 y Nilo Palenzuela, «Ángel Crespo y las traducciones portuguesas» in *Ángel Crespo: una poética iluminante*, edición e introducción de José María Balcells. Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 1999, p. 377-389.

[2] Arturo Ramoneda, «Introducción» in Ángel Crespo, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 10, n. 7 y Perfecto E. Cuadrado, «La revista «Bandarra» en el contexto de las relaciones culturales hispano-lusas» in *Con-*

Crespo, a finales de la década de los cincuenta, diera un balance sumario de la actualidad literaria portuguesa, y se ocupara, claro está, de Eugénio de Andrade: «En una posición más independiente [respecto al neorrealismo] se produce la obra de Eugénio de Andrade (1923), otro de los grandes poetas de este periodo, que sin perjuicio de haber asimilado las corrientes actuales de la poesía, hunde las raíces de su lírica en los cancioneros y produce una obra de clara belleza, verdadero prodigio de equilibrio y sobriedad (*As mãos e os frutos, Os amantes sem dinheiro, As palabras interditas, Até amanhã*)[3]». Crespo da cuenta puntualmente de la obra poética de Andrade y esboza ya una de los rasgos con que la crítica perfilará el poeta portugués a lo largo de su vida: el carácter pertinazmente independiente de su obra, *isolado*, alejado de las poéticas del momento a la búsqueda de una voz clara, y, como consecuencia, su equidistancia respecto a la vanguardia y al neorrealismo, sin dejar de asumir, por un lado, la innovación y, por el otro, su compromiso humanista.

La relación de Eugénio de Andrade con España merecería un especial detenimiento. Este poeta sin vida literaria no dejó nunca de hacer constar sus orígenes españoles. El español fue la lengua de su abuela, de Valverde del Fresno, la que junto a su madre, configuraron el universo infantil y femenino, mitificado a lo largo de toda su obra poética. A la manera de Luis Cernuda, Andrade construye el niño-mito que encarna aquel tiempo divino, no para una simple evocación sentimental, sino para reflexionar sobre la experiencia del mundo como «presente eterno». Así mismo, su tempranísima traducción al portugués de una antología lírica de García Lorca constituye un elemento configurador de la voz poética que persigue construir y de la que en los años inmediatamente posteriores, empezará a dar sus frutos[4]. La «componente hispá-

---

greso Internacional de Historia y cultura en la frontera, tomo I. Cáceres, Universidad de Extremadura / Junta de Extremadura, 2000, p. 543-563.

[3] *Espasa. Enciclopedia Universal Ilustrada*. Suplemento anual, 1957-1958, p. 1177 y más adelante, muestra del puntual seguimiento, añade «[en 1958] Eugénio de Andrade da a conocer su cuaderno *Coração do dia*» ibid. p. 1178.

[4] *Poemas de García Lorca*, Coimbra, Coimbra ed., 1946. Pocos años antes, Joaquim Namorado había escrito: *Vida e obra de Federico García Lorca*,

nica» fue –y ha sido– advertida por la crírítica como uno de los principales rasgos que justificarían su persistente confinamiento respecto a la propia tradición poética de su país[5].

El primer encuentro personal entre Crespo y Andrade debe situarse en 1952, en Madrid, alrededor de la tertulia poética de Vicente Aleixandre[6]. Siete años más tarde, en julio de 1959, el poeta portugués y la escritora Agustina Bessa Luis junto a su esposo, emprenden un viaje en automóvil por la península ibérica con destino al coloquio de Lourmarin, Provenza, patrocinado por el *Congreso de la Libertad de la Cultura*[7]. Una de las etapas es Madrid, en donde los autores portugueses tienen, como mínimo, una visita a realizar: la casa de Velintonia. De este viaje, han quedado unas bellísimas páginas de Agustina Bessa Luis: *Embaixada a Calígula*, texto en el que escasean nombres, pero no falta la presencia Aleixandre y el recuerdo de un poeta admirado por todos: Juan Ramón[8]. De esta época nace una amistad entre Andrade y Crespo: «que se cimienta» –escribiría años más tarde el poeta español– «en el mutuo aprecio de nuestras obras, en

---

Coimbra, Coimbra ed., 1943. En la *Antología da lírica portuguesa contemporánea* a cargo de António Jorge Dias, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1947, se incluye «Fico na terra toda» de Eugénio de Andrade, poema que será posteriormente descartado de la obra completa. Ésta sería, quizás, la primera publicación española donde aparece una obra de Eugénio de Andrade, quien es presentado como «poeta contemporáneo da novísima geração», p. 95.

[5] El oficioso Óscar Lopes escribe: «O conjunto da sua obra, onde, mais do que do nosso modernismo, se reconhece a continuidade da geração espanhola de 25, constitui a consumação talvez inultrapassavelmente consistente de algo que, sem ela, nem talvez se pudesse considerar definido: uma espécie de *imaginismo* português», António José Saraiva / Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, Oporto, Porto editora, 1987, 14ed., p. 1098.

[6] De este año data el poema: «A Vicente Aleixandre, entre sombra e mágoa» incorporado al volumen: «Homenagens e outros epitáfios».

[7] El congreso estaba promovido por el poeta Pierre Emmanuel y desde España acudieron Pedro Laín, José Luis Aranguren, Camilo José Cela, Josep M. Castellet y José Luis Cano. Dioniso Ridruejo, invitado al acto, no pudo acudir al negársele el pasaporte.

[8] Agustina Bessa Luis, *Embaixada a Calígula*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1961.

nuestra común creencia –más bien, hasta ahora, deseo– en la necesidad de comunicación entre las poesía portuguesas y española, y en la realidad de muchas admiraciones comunes, pero sobre todo en nuestra capacidad de intercambiar ideas, de confiarnos proyectos literarios y hasta de gozar en silencio, en compañía de amigos dilectos, del tiempo y el paisaje, esas dos maravillas»[9].

El papel de traductor de Andrade fue valorado en su día por Crespo. Para el poeta manchego, las versiones de Andrade no son simplemente fruto de un trasvase de una lengua a otra, sino de una toma de posesión: la de un poema que pasa a formar parte de su acervo creativo y, en consecuencia, de la lírica portuguesa. No podemos leer las traducciones con el propósito de enhebrar unas afinidades estéticas con un autor o periodo determinado. Para Crespo, la clave que induce la elección de Andrade se encuentra en la empatía, no con el poeta, sino –y por encima de otra consideración– con el poema mismo. El resultado –y muestra fehaciente de esta empatía– es que la traducción resultante es lo más cercana a un poema original de Andrade, la toma de posesión absoluta. El poeta portugués a lo largo de su labor creativa *empatizó* con poemas de Machado, Lorca, Cernuda, Guillén, Alberti, Vallejo, Claudio Rodríguez o Crespo. Más allá de cualquier otra reflexión, como ya lo advirtió Crespo, deberíamos leer las versiones de Andrade en virtud de como se afianzan sin disonancias en su corpus creativo. Así, el mismo poeta portugués escribía respecto a un poema de Crespo: «Só reparei n' "A cabra" de Ángel Crespo quando li o poema no seu volume *En medio del camino*. Eu havia falado dessas criaturas que povoaram de correrias e berros a minha infância mas não sabia

[9] Ángel Crespo, «Prólogo» in Luis Cernuda, *Cartas a Eugénio de Andrade*, edición prólogo y notas de Ángel Crespo, Zaragoza, Olifante, 1979, p. 11-12. Eugénio de Andrade se sintió, por encima de cualquier otro poeta de la generación del 27, cercano a Luis Cernuda, de quien a través también de Aleixandre consiguió el contacto y mantuvo una interesante correspondencia entre 4/XII de 1957 y 1/II de 1962. Es precisamente esta correspondencia entre Cernuda y el poeta portugués, la que veinte años más tarde publicó Crespo, otro poeta que persistió en vindicar al autor de *Ocnos*.

que o Ángel também as tratara assim com tão comovida ternura»[10].

Crespo ya había señalado en 1961 la sensibilidad de Andrade respecto a determinadas corrientes líricas españolas e incluso su papel de transmisor[11]. Para el poeta español, la cercanía del portugués viene dada por la intemporalidad de unas fuentes, la del cancionero medieval, cuya supervivencia se manifiesta en toda la poesía peninsular[12].

La amistad fraguada a principios de los sesenta entre Crespo y Andrade quedó en suspenso por los diversos avatares personales de uno y otro: la itinerancia de Crespo, por un lado, y el solipsismo de Andrade, por otro, dificultaron los contactos. Es a través del *Primeiro Congresso de Estudos Pessoanos*, celebrado en Oporto el abril de 1978, que los dos antiguos amigos se reencuentran y renuevan su amistad. No podemos dejar de lado esta circunstancia que de un modo u otro será catalizadora de, por un lado, la publicación, por parte de Crespo, de dos volúmenes poéticos de Andrade: *Antología poética 1940-1980* (1981) y, más tarde, *Vertientes de la mirada y otros poemas en prosa* (1987). Y, por el otro lado y de un modo más amplio, este encuentro académico principia el mal llamado *boom* pessoano de los ochenta. A través de Pessoa una masa crítica de lectores españoles sin precedente se interesa por la lírica portuguesa. Crespo es sin duda alguna el poeta y traductor con una mayor interlocución con Portugal, y su activi-

---

[10] *Cf.* Ángel Crespo, «Eugénio de Andrade, traductor de poesía», in *Ensayos sobre Eugénio de Andrade*, coor. José da Cruz Santos. Porto, Asa editores, 2005, p. 49.

[11] Es así como en la *Antología de la nueva poesía portuguesa*, publicada en la colección «Adonais», el escritor manchego anota la necesidad de dar a conocer las poéticas del país vecino, como ya en Portugal «los estudios sobre poetas españoles contemporáneos empiezan a no ser raros en las revistas y páginas literarias», p. 9. En este sentido, continúa Crespo, merece la atención las páginas organizadas por Eugénio de Andrade en «O Comércio do Porto».

[12] «Eugénio de Andrade, cuyas raíces se hunden en campos ya labrados por Joham Zorro, Pero Meogo y otros de su estirpe, creando así una poesía que es, a la vez intemporal, actualísimo y se nos ofrece con la limpieza y serenidad con que las manos se tienden hacia nosotros o los frutos nos esperan en el sosiego de las ramas» ibid, p. 20.

dad en aquellos años evidencia lo que las expectativas del lector español reclamaban[13].

En la «Introducción» a la *Antología poética (1940-1980),* Crespo desarrollará con precisión el «componente hispánico» anteriormente citado y que, según el antólogo, se concentra en la primera etapa del poeta portugués. Los «Primeiros poemas» se deben a tres influencias bien precisas: la primera, ya señalada anteriormente, la del cancionero tradicional (llamémoslo portugués o ibérico) y, a continuación, la de Antonio Machado y la de García Lorca. El *calco*, es así como lo expresa Crespo, entre «La plaza tiene una torre» del autor de «Campos de Castilla» y «Paisagem» parece obvio. El propio Andrade escribió sobre este poema: «Há um belíssimo poema de Antonio Machado que me acompaña há já mais de vinte anos. É um poema breve, um dos raros poemas que sei de cor [...] São só dez versos, todos de arte menor, como se diz nos compêndios, é não há nada aquí que não seja mayor. Nada falta, nada sobra: tudo é simultáneamente leve e denso, límpido e misterioso, simples e complexo»[14]. Como Crespo anotó, el encomio que Andrade dedica a Machado no deja de ser una proyección de su propio ideal poético. ¿O es que acaso su mejor poesía no es simultáneamente leve y densa, límpida y misteriosa, simple y compleja? Pero sin duda, el «componente hispánico» merece un mayor discernimiento cuando trata de dilucidar la deuda contraída por el poeta portugués con la llamada generación del 27. Crespo sostenía que Eugénio de Andrade recabó en esta generación poética española para encontrar una vanguardia de un ciclo

---

[13] Esta inflexión a partir de 1978 puede advertirse en la cantidad y alcance de la traducción y ensayo sobre tema portugués. Los dos amplios volúmenes a cargo de Crespo de la *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Madrid, Júcar, 1981 son una muestra fehaciente de este interés. En este sentido es ilustrativa la entrevista de Crespo a Andrade publicada en «El País. Libros» (10/III/1985), p. 3-4, en la cual Pessoa aparece como la sombra recurrente para abrir el diálogo. *Cf.* Jordi Cerdà, «Apuntes para la recepción de Pessoa en España (1944-1960)», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 660 (2005), p. 65.

[14] Eugénio de Andrade, *Poesia e prosa III*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. 130-131.

más desarrollado respecto a la portuguesa, y así acoger el nuevo clasicismo que habían fundido los españoles[15].

El poema en prosa es uno de los géneros cultivados por ambos poetas. Coincidimos con Sánchez Robayna que en Crespo (también para Andrade) este género es una conexión directa con lo más esencial de la modernidad literaria y un manifiesto a través del cual el poeta se inserta en esta tradición. El poema en prosa, ese monstruo oximorónico, es una muestra de ese lenguaje de síntesis a que aspiraba el autor manchego en donde se aúnan destrucción y creación[16]. Llama la atención que, pese a su cultivo continuado, el poeta manchego no le dedicara una reflexión. Vale la pena destacar que Crespo traduce buena parte de la producción poética en prosa de Andrade: *Vertientes de la mirada y otros poemas en prosa*. Tampoco en el proemio de esta traducción se hace ninguna referencia específica al género, pero creemos significativo que el poema de contracubierta sea «Aínda sobre a pureza», un poema que sintetiza fulgurantemente destrucción y creación. La empatía de la que hablaba Crespo en relación a los autores traducidos por Andrade, tiene, a nuestro parecer, en este poema en prosa «Más sobre la pureza» un expresivo correlato:

> No me gustaría insistir, pero la belleza de los jóvenes que se aman es melancólica. No saben todavía que el deseo de la muerte es el más perverso, que sólo una cosa los tornaría puros: robar el fuego e incendiar la ciudad.

Otra vez apuntamos a Cernuda como nexo y antecedente común. Como en el poeta andaluz, lo autobiográfico aflora en el poema en prosa de Andrade, ejemplo de ello, es «É todo un mundo confuso» pieza que abre *Os amantes sem dinheiro* (1950). Debemos considerarlo como el primer poema en prosa editado

---

[15] «Eugénio de Andrade –aclarémoslo ahora mismo– no es un poeta de vanguardia en el sentido tópico o usual de la palabra, pues lo que acogió en su obra de las generaciones españolas anteriores a la suya fue el nuevo clasicismo nacido de la vanguardia, sin dejar por ello de hundir sus raíces en tradiciones mucho más lejanas», «Introducción» in *Antología poética (1940-1980)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, p. 15.

[16] Andrés Sánchez Robayna, «Ángel Crespo y el poema en prosa» in, *En Florencia, para Ángel Crespo*, a cura di Stefano Rosi, Florencia, Alinea editrice, 2000, p. 127-145.

por Andrade y que Crespo le dedicó una oportuna atención, porque antecede algunos de los propósitos del resto de sus digresiones por este género poético de tono marcadamente elegíaco[17].

No puede escaparse en un cotejo entre ambos autores el interés por la pintura, sin duda por esa especial concepción plástica del poema. Crespo señaló que uno de los rasgos más sobresalientes de la poética de Andrade era la independencia e inmediatez de la imagen con la que construye el poema; un elemento que lo acercaba al imaginismo de la generación del 27. La preponderancia de la imagen por encima del discurso fue advertida por Crespo en diversas ocasiones, una jerarquía de valores que sin duda –como poeta– compartía con Andrade. Escribió el poeta manchego: «La libertad imagística, obediente a un instinto casi infalible, hace que las más audaces e insólitas expresiones construyan no una contranaturaleza, sino una naturaleza paralela en la que todos los milagros son posibles»[18]. La admiración por la pintura metafísica italiana y, en especial, por Morandi creemos que muestra una afinidad no sólo en lo pictórico sino en lo poético. La precisión de los metafísicos italianos por la forma les confiere un aire arcaico, algo similar sucede con la poética del portugués e incluso con el mal llamado «culturalismo» del español[19].

Por último nos gustaría apuntar otra empatía: su especial sensibilidad por el paganismo y que enlazaría con el imaginismo ahora tratado. La proximidad con Aleixandre y Lorca, parece nat-

---

[17] Ángel Crespo, «Introducción» in Eugénio de Andrade, *Antología poética (1949-1980)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, p. 18-21.

[18] Ángel Crespo, «Introducción», *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, tomo segundo, Madrid, Júcar, 1981, p.12.

[19] Son lúcidas las palabras de Claudio Guillén al respecto a esta atribución de la poesía de Crespo: «Sería ingenuo llamar culturalista esta poesía porque la enriquecen los pintores, los grandes poetas, los monumentos innumerables de Europa» y, luego, apunta: «Macrì pone de relieve «la organicità e densità di figure e temi». Pero la forma requiere la contención de sí misma. Lo entendido encierra lo sobreentendido. Entre lo dicho y lo no dicho, están el atisbo, la sugerencia, la penumbra que presagia la luz de la verdad auténtica. Es inconcebible el retoricismo o la palabra vana» Claudio Guillén, «El recato en la luz: las odas de Ángel Crespo» in *En Florencia, para Ángel Crespo*, a cura di Stefano Rosi, Florencia, Alinea editrice, 2000, p. 14 y 15.

ural, pero todavía más con Cernuda y su niño mito: la exploración de la experiencia inmediata, el amor sexual y panteista. No nos parece casual que el primer poema en prosa de Andrade sea «Fábula» (1946), poema insertada luego en *Vertientes do olhar*, un poema que nos descubre el aprendizaje, el conocimiento, a través de la sexualidad. Una imagen que también desarrolló como poema en prosa en «Memória doutro rio», pieza que da título a todo el poemario (1978)[20]. La identificación con la naturaleza a partir del impulso erótico, su paganismo vívido y vivido (la diferencia aquí respecto a Pessoa es fundamental) fue señalada en diversas ocasiones por Crespo. Imagen y paganismo confluyen en un empeño poético que a ciencia cierta los dos poetas, los dos amigos, compartieron: «este paganismo no es una especulación, sino vida y, por lo mismo, se manifiesta más en la imagen –trasunto espontáneo de la sensación honda–que en el discurso: es más deslumbramiento que iluminación»[21]

---

[20] Andrade tradujo el poema de Crespo «Atardecer junto al Mosela» de *Colección de climas* (1975-1978). La «toma de posesión» antes referida tiene en este caso un ejemplo paradigmático, ya que conceptos como «otro río», «aguas» o «alas» son incorporadas y releídas en su particular bagaje poético, sin que nada resulte insólito o suene ajeno a la poética de Andrade.

[21] Ángel Crespo, «Presentación» in Eugénio de Andrade, *Vertientes de la mirada y otros poemas en prosa*, Madrid, Júcar, 1987, p. 14.



La levedad de la imagen poética: La influencia de la generación del 27 en la poesía de Eugénio de Andrade

Jordi Gol

Influencias

Aunque su referente, dentro de la tradición portuguesa, sea el grupo de *Cadernos de Poesia*, Eugénio de Andrade no se identifica totalmente con ninguna de las tendencias poéticas que le preceden. Para el crítico Oscar Lopes, más que la continuación del modernismo portugués, lo es del grupo del 27 español, consolidando una tendencia imaginista en las letras portuguesas que probablemente no existiría sin él[1]. Pero la confluencia de tradiciones hispano-lusas no es un rasgo exclusivo de Eugénio de Andrade. En la tradición literaria, filosófica y política portuguesa, el iberismo es una idea, un sentimiento, fácilmente rastreable, desde Pessoa hasta Jorge de Sena o Saramago. Para el antropólogo João Pina Cabral «la Península Ibérica, las islas portuguesas del Atlántico, las Baleares, el Languedoc y los Pirineos franceses son áreas que, desde el punto de vista cultural, presentan una gran coheren-

[1] Lopes, Óscar, 1955, *História da Literatura Portuguesa*, Oporto, Porto Editora.

cia.» Para Rui Feijó «si venimos con la idea de diversidad [como prejuicio], la península Ibérica se mantiene como algo que puede ser provechosamente considerado como un todo.» Una de las principales figuras del pensamiento iberista es Eduardo Lourenço, que se acerca a esta idea sin prejuicios, con un punto de vista formado por una prodigiosa intuición mezclada con una reflexión profunda desde la realidad hacia la esencia; una reflexión en la que se rechaza tanto el mesianismo, guiado por la idea de destino nacional, como el cientificismo a ultranza, que repudia todo aquello que no se base en hechos puramente positivos y comprobables.

En este punto de vista se situó también el que es quizá el máximo exponente del iberismo en la literatura portuguesa, Miguel Torga, para quien existe una indudable unidad, una identidad ibérica, que no se basa en motivos políticos, sino en una identidad geográfica y cultural, telúrica: «Mi patria cívica acaba en Barca de Alva, pero mi patria telúrica sólo finaliza en los pirineos.» Para Torga, Iberia es un ente femenino, maternal: una «matria» con dos patrias: Portugal y España.

La influencia, pues, de las letras españolas en las portuguesas y viceversa es un hecho habitual, como demuestran las cartas entre Adriano de Valle y Fernando Pessoa y el diálogo entre órficos y ultraístas (estudiado por Antonio Sáez Delgado), el interés de Eugeni D'Ors por Portugal o la influencia de Ortega y Gasset en la generación del 27 portuguesa (estudiada por Jesús Herrero). Se inserta, pues, Andrade en una línea que, partiendo de Pascoaes, Pessanha y el propio Pessoa –de los que hereda el paganismo de fondo y de formas–, atraviesa también la poesía de Torga y de António Botto, que le influyen en su amor por la naturaleza y en la mirada hacia España como tradición poética compartida. Aún así, el simple trazo de esta línea imaginaria no sirve para explicar la originalidad, la complejidad y la riqueza de su poesía.

Ya en sus primeros poemarios, *Adolescente* (1942) y *Pureza* (1945), se observan las que después se mantendrán como influencias principales: el cancionero tradicional, de tradición castellana y galaicoportuguesa, Antonio Machado y el grupo del 27 español, sobre todo Federico García Lorca, cuyo influjo es más evidente en sus primeros poemas y se percibe ya muy reelaborado en sus poemas de madurez. Pero el propio Eugénio de Andrade

reconoce también otras influencias dentro de la tradición española, como las de Ramón Llull, San Juan de la Cruz (a cuyos versos afirma siempre volver), Francisco de Quevedo, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, entre otros. Obviamente, la tradición literaria portuguesa, sobre todo los autores que ya hemos señalado, Pascoaes, Pessanha, Pessoa, Torga y Botto, también ejercen una gran influencia sobre la poesía de Andrade, aunque se trata de un influjo que afecta más a los temas que a las formas.

La poética de Eugénio de Andrade

Toda poesía integra necesariamente una poética, una teoría estética acerca de qué poesía se escribe, cuáles son sus características y qué objetivos la originan. La poética de Eugénio de Andrade, como bien dice Eduardo Lourenço[2], es una poesía que trata de dar cuerpo a ese silencio en el que se enraíza la antigua palabra, la voz mágica, el silencio al que se retiraron las musas y los dioses y que es, a la vez, el único reflejo de éstos. Andrade, en su poesía, pretende incorporar este silencio ontológico para hacer vibrar en él sus palabras y liberarlas así de su peso, de su desgaste cotidiano. Por ello, si en cuanto a la forma la poesía de Andrade es muy similar al grupo del 27, en cuanto a su poética es muy parecida a J. A. Valente, poeta de una generación posterior al grupo del 27, pero casi su contemporáneo. También éste busca ese silencio original en el que la palabra se manifieste, desplegando una cantidad infinita de significados.

A través de su exploración del silencio, Andrade se convierte en un poeta solar, extático, sin correspondencia dentro de la literatura portuguesa caracterizada por su complacencia melancólica. Es un dionisiaco en el sentido más puramente nietzscheano de la palabra, como expresión de lo trágico en el sentido del amor y la lucha, de la vida y de su alegría, que acaba por extenuarla, por

---

[2] Lourenço, Eduardo, 2004, Prólogo a Adrade, Eugénio de, *Materia solar y otros libros*, Barcelona, Círculo de lectores, col. Galaxia Gutemberg.

consumirla en su propio éxtasis. En Andrade la sombra y la luz son inseparables y se autocomplementan. La luz no puede existir sin la sombra, y tampoco la palabra pura, poética, puede existir sin silencio.

Su obra, en consecuencia, es intrínsecamente metafórica. Busca la imagen que exprese la palabra pura surgida del silencio, huérfana de antiguos significados. No es tanto una búsqueda de la concreción de imágenes sin referente conceptual, sino la creación de imágenes que no precisen de la idea, que hallen su significado en un imaginario colectivo y sensorial anterior a esa idea (como pulsan las cuerdas del alma los colores sin forma en los cuadros de Kandinsky o de Rothko).

De esta forma se convierte la poesía de Andrade en una poesía solar que a veces recuerda también, por su luz prodigiosa, el *Cántico* de Jorge Guillén. Es una poesía que busca la musicalidad en el silencio del cual procede, que trata de suspender la palabra en el tiempo. Surge del silencio y se eterniza revelando significados, elementos de la belleza en el mundo. Andrade concibe la palabra como Prometeo el fuego: roba un privilegio de los dioses (con minúscula, como dirá más tarde Valente), una palabra mitificadora, preñada de significados, para entregársela a los hombres. Las palabras de la poesía de Andrade tienen capacidad nomogenética, son capaces de crear, como la palabra divina: a través de la metáfora revelan su significado desde el mismo centro del silencio.

La conjunción palabra y silencio tiene su correspondencia con la unión de duales luz/oscuridad, o día/noche. La noche de Andrade es la noche pessoana. La misión del poeta es rescatar esta luz perdida y manifestarla, revelarla desde el corazón de la noche. Son los poemas de Andrade, pues, creaciones poéticas de un mundo nuevo que surge de la nada (la noche o el silencio) y donde el hombre se recrea (resucita) como un dios.

La técnica poética de Andrade para conseguir esta poesía reveladora de significados ocultos es la utilización en las metáforas (o a través de ellas) de la palabra intencionadamente significante como soporte hipersignificante. De esta forma, aunque Andrade sea un minimalista en cuanto a la materia que utiliza en sus poemas (con pocos símbolos y con imágenes recurrentes) su poesía pretende expresarlo todo. Como los haikus japoneses, sus poemas

intentan ser cifra del mundo. La palabra es, pues, el edén, en que el ser humano, recreado como dios, contempla, fuera del tiempo, un mundo que se vive y se consume a sí mismo, llevado de su propio éxtasis.

Esta concepción poética lleva a Andrade a crear una poesía transparente, donde las palabras no pesan, son leves, casi etéreas. Son palabras ingrávidas por la pérdida del referente, porque flotan puras, carentes del peso de su significado, gastado por el uso (y el abuso) cotidianos. Pretende limpiar las palabras, quitarles el lastre sacudiéndoles el polvo y la ceniza, la vileza del uso rutinario. En palabras de Miguel Casado: «La transparencia: una cualidad luminosa que levanta las imágenes en la página imponiéndolas como naturales, confundiéndolas con la sensación. Andrade se ha referido muchas veces a su tenacidad en este intento, a su identificación con un trabajo de luz que no podría abandonar sin dejar de ser. Un sonido de cristal, una ingravidez de las palabras, su desnudez fuertemente sensitiva, la ligereza de la sintaxis componen esta transparencia, que se manifiesta a la vez como práctica o poética personal, como concepción de lo lírico: una voz alta, precisa, necesaria, que rehuye circunstancias y adjetivos –la vieja poesía pura, nueva otra vez, traída hasta el cuerpo, con sudor en su pureza–»[3]. También el poeta Luis Cernuda, que influye mucho en Andrade, planteaba esta levedad: «Tiene usted el don raro de hacer que visión y expresión coincidan hasta el punto de que la segunda parezca prolongación, demora gustosa de la primera. De ahí que sus palabras no pesan, a diferencia de lo que ocurre con las castellanas, tan pesadas a veces que son, o parecen, toscas. La mirada y el sonido se hacen ahí suavísimos, como de pluma, de ala»[4].

La imagen como recurso: la influencia del grupo del 27

Andrade, a quien el influjo del grupo del 27 le llega a través de García Lorca, pero que se extenderá a otros poetas del grupo,

---

[3] Casado, Miguel, 2001, «De tanto mirar. Notas al pie de algunos versos de Eugénio de Andrade», revista *Espacio/Espaço*, núms. 19-20.

[4] Adrade, Eugénio de, 2004, *Materia solar y otros libros*. Barcelona, Círculo de lectores, colección Galaxia Gutemberg.

sobre todo Cernuda y Aleixandre (al primero, que está en México, a través del segundo), busca en esta tradición una gama de recursos formales y una visión del mundo que no encuentra en su propia tradición, y menos en los autores portugueses vinculados al grupo *Presença*. Óscar Lópes alude a las sensaciones despiertas que, según él, Andrade recoge de la poesía española, pero más específicamente del grupo el 27 y concretamente de Lorca. También Nuno de Sampayo reconoce en Andrade la influencia de «toda una venerable tradición española.» Y con Jorge de Sena, en sus observaciones a *As mãos e os frutos*[5], pone también de relieve la influencia española por el análisis de algunas características formales, como la abundancia de rimas asonantes, tan poco características de la poesía portuguesa, pero tan recurrentes en los poetas del grupo del 27, sobre todo en los poemas, canciones y romances de Federico García Lorca.

Eugénio de Andrade busca en la poesía del grupo del 27 la capacidad de evocar la independencia e inmediatez de la imagen que sumerge al lector (antes que la lógica o la razón) instintivamente en una realidad evocada sin la necesidad de una operación de tipo referencial (como exige el realismo genético o de representación, cuyo máximo teórico es el escritor francés Emile Zola). Es esta libertad imagística la que le proporciona la tradición de la vanguardia española. Una libertad desde la que se puede construir sin ataduras de ninguna clase (ni formal ni conceptual) una realidad o naturaleza paralela que pretende convertirse en un paraíso donde la palabra, suspendida en el tiempo, sea igual a sí misma y viva, y se consuma eternamente ante la mirada de un dios-hombre nuevo.

Pero, además, algunos poetas del grupo del 27 influyen también en el ámbito individual en otros aspectos extraformales. Uno de los esenciales es la rehabilitación del cuerpo como paradigma de la belleza, que tiene como referentes la figura femenina desnuda en la obra de Juan Ramón Jiménez y en los *Poemas para un cuerpo* de Luís Cernuda. Esta reivindicación del cuerpo lleva apa-

---

[5] Afirmaciones de Nuno de Sampayo y de Jorge de Sena extraídas de Crespo, Ángel, 1982, Prólogo a la *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Madrid, Júcar, vol. II, p. 12.

rejada una reivindicación paralela de la libertad mediante la afirmación del propio cuerpo y de su sexualidad: «la izquierda a la que pertenezco rechazará siempre la iniquidad y todas las formas de represión: tendrá en cuenta las nuevas realidades, no sólo del hombre con el hombre, sino también del hombre con las cosas; redistribuirá con mano justa no sólo los bienes de la tierra, sino también las verdades y los poderes. La izquierda a la que pertenezco sabrá que una de esas verdades es el cuerpo, que uno de esos poderes es el deseo. Y nunca olvidará que el hombre tiene derecho al placer»[6]. Una reivindicación similar recorre toda la obra de Federico García Lorca, alcanzando puntos culminantes en poemas como «La monja gitana», «Romance de la pena Negra» y, sobre todo, en sus obras de teatro, como *El Público*, *Bodas de Sangre*, *Yerma* o *La Casa de Bernarda Alba*. También coinciden Lorca y Andrade en la concepción del erotismo, del deseo, como descubrimiento del mundo exterior; aunque en el caso de Lorca, el deseo y el erotismo acaba en muerte y destrucción de quien lo sufre, mientras que en el caso de Andrade este erotismo sublima a su poseedor y le revela el verdadero significado del universo.

La poesía de Andrade está impregnada de un paganismo que procede de la tradición modernista portuguesa, sobre todo de Pessoa y Pessanha. Sin embargo, este paganismo bebe también del amor por la naturaleza de poetas como Cernuda y Aleixandre y sobre todo Lorca, aunque en este último caso es un paganismo *sui generis*, sincrético, muy impregnado de catolicismo.

El sur como espacio poético

Uno de los puntos de encuentro más interesantes entre la tradición española del 27, y dentro de ella, las de Lorca, Cernuda y Alberti, con la poesía de Eugénio de Andrade es la creación de un espacio común, un ámbito ideal en el que desarrollar su poesía: el sur. En los cuatro autores, el sur es más que un espacio geográfi-

---

[6] Esta afirmación de Eugénio de Andrade y las que siguen están extraídas de «Entrevista de Manuel Roberto a Eugénio de Andrade» en el suplemento literario del diario El País, *Babelia*, publicado el sábado, 1 de noviembre de 2001.

co determinado, es un ámbito inconcreto, que no se ciñe a territorios específicos, es un espacio mítico cargado de presencias, de entes que conforman un imaginario colectivo en el que se revela la poesía, que la manifiesta. Es un sur luminoso y etéreo, un sur que se reconoce a sí mismo en su luz y en el carácter de su gentes, raciales, profundamente telúricas, que sienten la esencia de la naturaleza con la fuerza de un niño que aún no se reconoce como ente autónomo, separado de cuanto le rodea.

Crea este espacio un ambiente mágico en el que los objetos del imaginario común se convierten en presencias vivas, capaces de latir, de actuar, de modificar la existencia de aquellos a los que rodean. Se yerguen las cosas a veces como fuente de revelaciones, a veces como objetos trágicos (Lorca hereda el gusto por el objeto trágico de la tragedia griega de Sófocles y Eurípides). Estos objetos están, pues, preñados de significados, de memoria (como diría Valente recordando a Proust y su «memoria de las cosas»); su aparición no es nunca casual y su recurrencia los carga de un poder evocador comparable al del mito clásico para los poetas renacentistas y barrocos, que concentra en un nombre actitudes, carácter, historia. Pero, a diferencia del mito, los objetos de este sur ideal basan su poder de sugerencia en un inconsciente colectivo que no procede exclusivamente de la tradición cultural, sino también de los elementos cotidianos de la naturaleza.

Para Andrade, los lugares acostumbrados de su Alentejo natal, con sus fuentes, sus campos o sus árboles; para Lorca, la Vega de Granada, con sus acequias, sus gitanos, su vegetación; para Cernuda, su Sevilla, sus naranjos, sus etéreos paisajes dormidos en el aire; para Alberti, su Cádiz, su mar azul, su luz intensa, su incontenible alegría. Los cuatro poetas definen un único sur, un sur genital, creador del silencio, de la noche poética, el único espacio (el mágico espacio), en que la poesía puede irrumpir transformada en luz. Una luz que se convertirá en un sinónimo exacto de sur para los cuatro poetas, inseparable la una del otro ni siquiera cuando los poemas hacen referencia a la noche, también cargada de luz. El propio Andrade reconoce que en su búsqueda «mi nostalgia es sobre todo la luz, la luz limpia del sur».

El sur es pues, luz, esencia, presencias telúricas, claridad, poesía: «De esa infancia, saturada de luz, heredé imágenes de libertad,

porque vivía en permanente contacto con la tierra y los animales, con gente espontánea de un vivir muy próximo todavía con las primeras necesidades del cuerpo y del alma. Viví esos años como si fuesen la emanación de la propia claridad.» Andrade reconoce la búsqueda incesante de este espacio en su poesía, cuando afirma que su paraíso es ese sur mítico, el mismo sur que el de Lorca, Alberti o Cernuda: «en el Alentejo, con un patio de muros blancos y baldosas rojas, una fuente interior exigua y fresca, sobre una taza de piedra. Doy todo mi reino por ese caño de agua cayendo en el silencio de un patio del sur.»

También los tres poetas españoles tienen esa concepción de un sur luminoso, de un ámbito de claridad no sólo físico, sino también moral, un sur diáfano en el que se puede dar la poesía porque está al margen de las sombras, porque surge con fuerza de esa noche esencial creando un universo simbólico autosuficiente, donde las imágenes metafóricas se revelan con fuerza utilizando como referente su propio simbolismo intrínseco. Cernuda, por ejemplo, hace referencia a ese sur mítico en su maravilloso poema «Quisiera estar solo en el sur», construido con símbolos comunes a través de los que el poeta define el sur: el paisaje, el caballo, el cuerpo, la sombra, la rama, el desierto, el mar, la voz, el eco, la oscuridad, la luz.

Son estos elementos recurrentes en las metáforas de los otros poetas mencionados. Lorca los reúne casi todos en el «Romance Noctámbulo» del que es quizá su libro más «sureño», *Romancero gitano*[7], en el que marca unas pautas que seguirán en mayor o menor medida los otros poetas, creando una mitología propia del sur. En este poema, pues, podemos ver la «verde rama» y «la lija de sus ramas», «el caballo en la montaña», «carne verde» (el cuerpo), «Con la sombra en la cintura» y «el pez de sombra», «abre el camino del alba» (la luz), «el monte (...) eriza sus pitas agrias» (el desierto, lo yermo), «el barco sobre la mar» y «soñando la mar

[7] «Romance noctámbulo» de *Romancero Gitano* en García Lorca, Federico, 1996, *Obras completas*, ed. Miguel García-Posadas, Barcelona, Círculo de lectores, vol. I. Todas las referencias a poemas de Lorca son de este libro, por lo que, a partir de aquí, las referencias aparecerán junto a la cita, entre paréntesis (nombre del poema y libro).

amarga», «la noche se puso íntima» (la oscuridad). En otros poemas del mismo libro podemos ver «La nueva luz se corona», «caballo que se desboca», «en las tierras de aceituna» (el paisaje en «La Monja gitana» de *Romancero gitano*).

También Alberti, en sus poemas más andaluces, los de *Marinero en tierra* y *Entre el clavel y la espada*, recurre a estos símbolos propios del imaginario común del sur: «lo esperaba la luz fuera del muro», o «mama la luz y agótala», «Quería ser caballo», «las fuentes eran de vino», «creyó que el mar era cielo / que la noche la mañana», «en la cumbre de una rama», «del naranjo a un limonar, de los limones a un patio», «tunas y pitas gritaron» (el paisaje)[8]. Su símbolo más representativo, no obstante, será el mar luminoso y puro de su Cádiz natal. A él está prácticamente dedicado todo *Marinero en tierra*, que no es otra cosa que un canto a la luz pura de su tierra y a un mar que alcanza tintes de representación de lo absoluto (probablemente tanto por influencia del mar como de Juan Ramón Jiménez a partir de *Diario de un poeta recién casado)*.

También el mar será uno de los símbolos más recurrentes en la poesía de Andrade y también con cierto sentido de absoluto, de aquello que lo contiene todo: «el sol es el mar entero / de mi infancia»[9]. Además, también es símbolo de pureza, de luz, del espacio ideal de la palabra. Tiene el mar en Andrade vocación de paraíso, de lugar de concreción de los anhelos del poeta, el único posible, ya que encierra dentro de él todas las formas potenciales de la materia.

La luz es otro de los elementos más importantes de la poesía del autor portugués. Es una luz con una doble dimensión: corpórea e ideal. Es corpórea porque surge del sol, de los paisajes áridos, de los muros encalados, de las playas desiertas; pero es también una luz ideal, pues es cifra de la poesía, de ese espacio poético en el que la palabra se manifiesta en todos sus significados, pro-

---

8 Alberti, Rafael, 1969, *Entre el clavel y la espada*, Buenos Aires, Losada.

9 Adrade, Eugénio de. 2004, «Poema 4» de *Materia Solar* en *Materia solar y otros libros*, Barcelona, Círculo de lectores. Todas las referencias a poemas de Lorca son de este libro, por lo que, a partir de aquí, las referencias aparecerán junto a la cita, entre paréntesis (nombre del poema).

cedente de la noche y del silencio: «Cállate, la luz arde entre los labios» (Poema 25). Es una luz violenta, deslumbrante por lo que tiene de esencial y de reveladora. Una luz que materializa el anhelo de paraíso del poeta: un edén ideal donde las palabras superan al tiempo y se eternizan. También la oscuridad, en un juego de opuestos, es un símbolo recurrente, pero es una oscuridad intrínsecamente relacionada con la luz, una oscuridad que crea ese espacio del que surge la palabra, lugar propicio para las revelaciones, con aspectos de silencio y de noche pessoana: «Uma palabra. / No oscuro. / Que me chamava» (Poema 3).

El silencio es también un elemento simbólico importantísimo en la poesía de Andrade. Un silencio que no es sino otra forma de sombra, de oscuridad, espacio previo y necesario al de la luz, al de la revelación. Es un silencio, pues, ontológico, pero que también se hace sensual, perceptible por los sentidos, «o silêncio queima» (Poema 18). Es un silencio en el que el cuerpo puede presentir ya la epifanía de la palabra eternizándose. Un silencio que es heraldo del paraíso que permite al hombre convertirse en un dios en la contemplación de la belleza a través de la poesía. Es el espacio original, del que surge la palabra, el espacio anhelado (ahí muestra claras concomitancias con Valente, probablemente bajo el influjo de Mallarmé) desde el que surge la palabra purificada. Pero este silencio también es una carga, pues las palabras se concentran esperando ser liberadas. «O silêncio queima», dice Andrade refiriéndose a la necesidad de transformar ese silencio en palabras de amor y de deseo.

Como él mismo ha afirmado en muchas ocasiones, el cuerpo es para el poeta portugués un elemento de autoreconocimiento, de afirmación personal, un vehículo para alcanzar la libertad plena. De esta forma, este símbolo de libertad contiene en sí mismo elementos de deseo y de erotismo implícitos que añaden profundidad a la inmensa sensualidad de la poesía de Andrade. Andrade expresa el deseo, el erotismo y la sensualidad sin ningún tipo de tapujos, como algo inherente a esa naturaleza esencial que pretende revelar: «Claro que os desejas, esses corpos, / onde o tempo no enterrou ainda / os cornos fundo» (Poema 5), o «neste incêndio do corpo até ao fim» (Poema 13).

A modo de ejemplo

Se encuentran también en Andrade otros elementos simbólicos característicos de los tres poetas del grupo del 27 mencionados. Así, analizando un poemario de madurez, *Materia Solar*, se pueden encontrar muchos de estos símbolos, si no exactamente con el mismo significado, sí con similar sentido. Este es el caso, por ejemplo, del caballo, símbolo recurrente en Andrade, que representa, como en Lorca y Alberti, la nobleza cotidiana, dentro de la naturaleza. Así, Andrade, para mostrar una vida que se extingue, utiliza la metáfora «há un cavalo próximo do silêncio» (Poema 2).

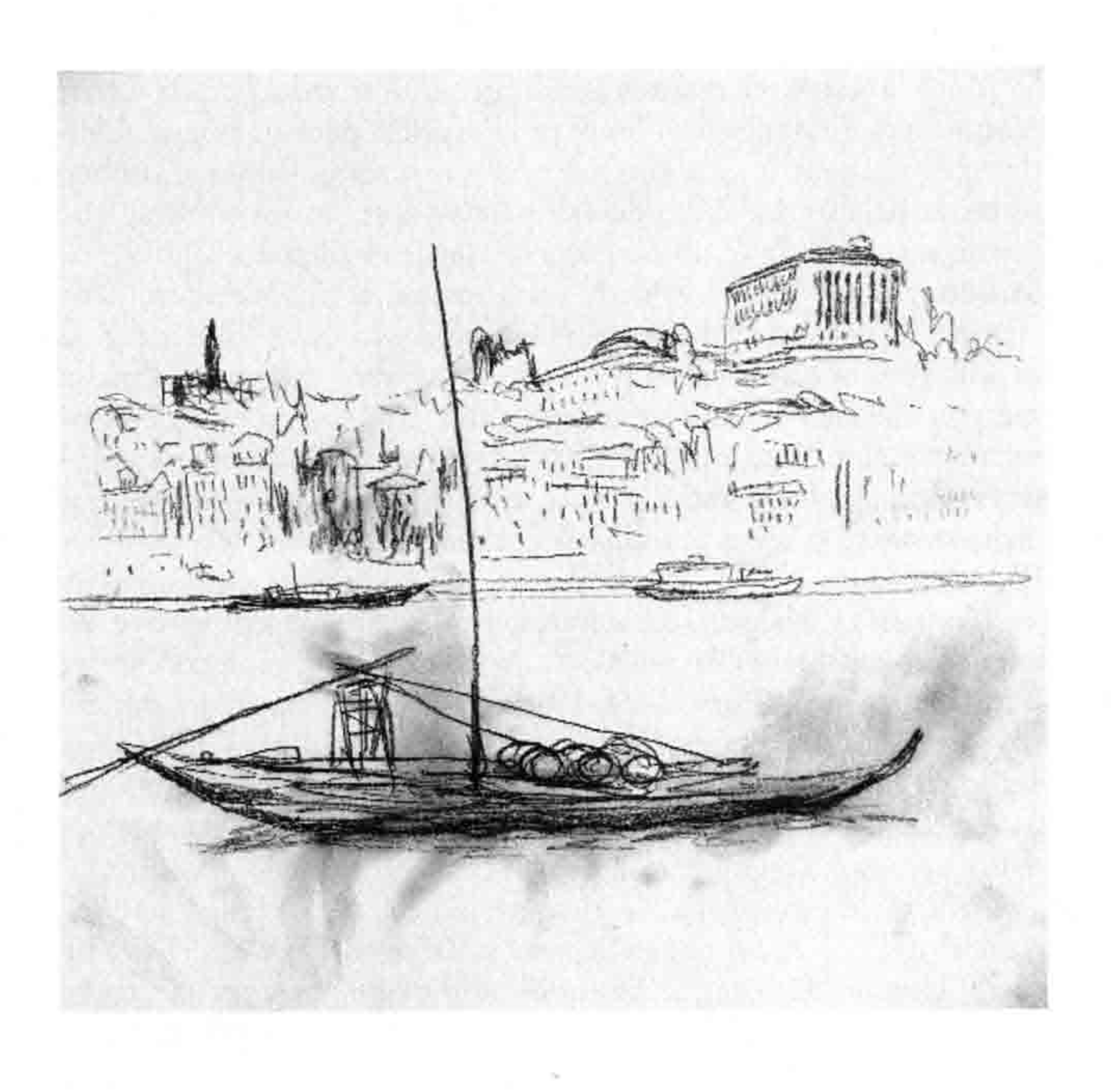
La lluvia, como aquello que limpia y purifica, como agua vital que hace germinar la semilla de la tierra, es otro de los recursos más habituales de Andrade. Esta lluvia también se muestra reveladora de significados ocultos al limpiar del polvo y del peso de lo cotidiano, del carácter rutinario y gastado de las palabras. Es una lluvia que restituye a lo que baña a su primera dimensión, como demuestra el verso: «É quando a chuva cai, é quando / loado devagar que brilha o corpo» (Poema 11), en el que el cuerpo recupera su verdadera dimensión, su esplendor original, mojado por la lluvia que lo limpia de impurezas, lo purifica.

La rama constituye un tópico que es un punto de encuentro entre los cuatro poetas, agudos observadores de la naturaleza. Y no podía ser de otra manera, porque, además de ser un ejemplo de lo fractal (aquellas figuras de la naturaleza en que la forma del todo es reproducida por cada una de sus partes), es símbolo de lo vegetal en su vocación más puramente vertical: símbolo de la tierra que quiere alcanzar el cielo, del anhelo de la vida por unir el cielo y la tierra, de conectar ambos a través de un vaso comunicante de fluido vital. La rama, al nutrirse de los dos elementos, sol y tierra, es cifra de lo absoluto telúrico, hermana del mar pero con una cualidad de vida que el mar no tiene. Es la representación de la unión del cielo y la tierra para la vida. De esta manera, la voz poética, la vida, dice «subo por ti de ramo em ramo» (Poema 25). A este símbolo de rama se puede asimilar, por sinécdoque, la figura del árbol, que también representa esta fuerza telúrica fruto de la unión de la tierra y el cielo, como por ejemplo: «Nao dúvides: sou essa árvore, / essa alegria só prometida as aves.» (Poema 28).

Junto a estos elementos simbólicos, Andrade hereda otros menos recurrentes, pero con gran relevancia para su poesía. Uno de estos elementos es la voz, un voz que se erige como el símbolo de la palabra hablada, de esa palabra que no es nuestra, que puede ser revelada también pero no desde el silencio, sino desde lo ajeno, desde lo otro. Puede ser humana, divina, telúrica, pero siempre es una voz que llega del exterior. No es, en definitiva, la propia voz, que se revela a través de los símbolos de la palabra, la luz y el silencio (incluso el cuerpo), sino una voz que nos comunica estos significados, que nos ayuda frente a la soledad devastadora. Así, Andrade escribe «É o que dessejas, que pela porta / esterita passe o ar, a extraviada / e impossível voz do amigo.» (Poema 24).

También el desierto, su soledad, su desolación, constituye un elemento habitual en la poesía de Andrade: «Chove, é o deserto, o lume apagado» (Poema 45). La lluvia apaga el fuego del desierto, su calor insoportable, y lo limpia de impureza para que pueda ser lugar de germinación de la palabra. En este caso, desierto está muy próximo a silencio, a ese lugar único en el que las palabras se extinguen para resucitar más nuevas, más luminosas y puras.

Dentro de este grupo de elementos podemos encontrar también el del eco, que, como la voz, es la revelación que llega de fuera. Una revelación que nunca es nítida y que hay que interpretar: «as outras, fico a ouvi-las / escorrer da pedra» (Poema 29). Andrade escucha el escurrir de esas presencias por la piedra y por ello las reconoce: reconoce su eco e interpreta la presencia. Este símbolo permite mucha ambigüedad y múltiples interpretaciones de los elementos cotidianos de la naturaleza. A través de él, Andrade puede descubrir esencias, representaciones de la belleza que busca en la naturaleza



Eugénio de Andrade y las letras norteamericanas: de Whitman y Melville a Williams y Stevens

Fernando J. B. Martinho

Eugénio de Andrade se veía a sí mismo como «un hombre del sur, del sur mediterráneo.» Su poesía confirma que se sentía profundamente identificado con el espacio y la cultura mediterráneos. La nostalgia del sur, su esplendor solar reflejado en la cal de las casas y sintonizado con el canto ronco de las cigarras mueve su canto de celebración de la naturaleza, de los elementos, de la luz, del cuerpo. Ese sur que verdaderamente es su *metáfora obsesiva*, y que incluye tanto su provincia natal, la Beira Baixa, como el Alentejo que la prolonga, y también la España y la Italia mediterráneas, y Grecia. Pero si ese sur es un *lugar áureo* –y en su poesía no son pocos los ejemplos de celebración de lugares– de lo que llamó en un título suyo *escritura de la tierra*, este es sobre todo un espacio cultural al que pertenecen algunos de los nombres fundamentales de su canon personal, de Homero y Safo a los poetas de los cancioneros gallegoportugueses, de Camões a Pessoa, de Juan de la Cruz a Lorca, de Guido Cavalcanti a Umberto Saba, de Cavafis a Yannis Ritsos. Sin embargo, poseedor de una excepcional cultura literaria, Eugénio de Andrade estaba muy lejos de limitar sus afinidades poéticas al espacio cultural mediterráneo. Como un día destacó en una entrevista, su poesía «no puede estar toda inscrita en una visión mediterránea», ni sus ojos «están úni-

camente abiertos a esa luz», sino que, obviamente, también se entrega a la contemplación de «otros cielos». Entre esos cielos están los de Oriente, con los poetas chinos y los jaiku japoneses; los del norte de Europa y el centro, con Hölderlin y Rilke; los de Estados Unidos, con Whitman, Melville, William Carlos Williams y Wallace Stevens. Será precisamente del diálogo con estos últimos de lo que nos vamos a ocupar aquí.

El interés de Eugénio de Andrade por Walt Whitman viene por lo menos de mediados de los años 40, cuando tradujo la «Oda a Walt Whitman» de García Lorca. Cerca de treinta años después, en el libros de poemas en prosa *Memória Doutro Rio*, incluye un texto titulado «Walt Whitman e os pássaros» que es uno de los pocos poemas portugueses dedicados al autor de *Leaves of Grass* en el que se alude a su homosexualidad, en la mención al «joven irlandés [Peter Doyle] que en aquel invierno Walt Whitman amó». De los años 70 es el breve poema «Mediterráneo», incluido en *Escrita da Terra*, donde evoca la pregunta de un niño en el famoso poema *Song of Myself* («A child said *What is the grass?*»): «Como no poema de Whitman um rapazito / aproximou-se e perguntou-me: O que é a erva? / Entre o seu olhar e o meu o ar doía. / À sombra doutras tardes eu falava-lhe / das abelhas e dos cardos rente à terra»[1]. Como el título del poema aclara y el rumor de las «abejas» y el recorte espinoso de los «cardos» confirma, es un escenario meridional. Junto a la evocación del poema de Whitman, en el que el niño ocupa un lugar central, el poeta es interpelado por el «rapazito» a evocar con nostalgia su propia infancia, los veranos que todo lo llenaban de un sentimiento de plenitud. Ya en los años 90, tras una gira por los Estados Unidos en 1988 en la que tuvo ocasión de visitar la casa de Whitman y su tumba en el cementerio de Camden, y de sostener, deslumbrado, en las manos la primera edición de *Leaves of Grass*, vuelve a referirse al poeta americano («Washington Square», *Rente ao Dizer*): «Por toda a parte, desde Washington / Square que os esquilos / me perseguem. Mesmo em Camden, / junto ao túmulo de Whitman, /

[1] «Como en el poema de Whitman un crío / se acercó y me preguntó: ¿Qué es la hierba? / Entre su mirada y la mía el aire dolía. / A la sombra de otras tardes yo le hablaba / de las abejas y de los cardos a ras de tierra».

vinham com o Outono / comer à mão. Mas é de noite / que mais me procuram: os olhos negros / continhas acesas. / Agora vou deitar-me à sombra do rio / até um deles entrar neste poema / e fazer a casa»[2]. Sobre las ardillas, a las que aquí concede el primer plano y que ejercerán sobre el poeta una gran fascinación[3], dirá en su *Fotobiografía*, colocándolas a la par de Whitman y de Melville como representantes de América: «[Las ardillas], y Whitman y Melville son América, y todos han entrado en mis poemas. Espero que se sientan bien, y ojalá permanezcan ahí muchos años».

Uno de los textos en los que *entró* Herman Melville –también una presencia significativa en la poesía de Eugénio de Andrade– tiene por título «Plaza del Viento» y forma parte del libro de poemas en prosa *Memória Doutro Rio* al que ya nos hemos referido: «Penso na pequena praça de Tarifa onde o vento chega sempre antes de mim. Tem a minha medida: três muros de cal voltados ao mar. Aqui queria encontrar-me com Melville, e com mais ninguém. Um dia direi porquê»[4]. En los poemas de Eugénio de Andrade, que cultiva mucho el arte de la sugestión, frecuentemente hay, contrariamente a explicaciones innecesarias, una dimensión enigmática, y es precisamente el caso de este poema. El lector se preguntará por qué quería el poeta encontrarse con Melville, y sólo con Melville, en aquella plaza de una ciudad situada en el extremo sur de Andalucía. Avanzará respuestas, quizás pensará en el mar hacia el que están orientados los tres muros de cal que dibujan la plaza de Tarifa y que ocupan un lugar tan impor-

---

[2] Por todas partes, desde Washington / Square que las ardillas / me persiguen. Hasta en Camden, / junto al túmulo de Whitman, / venían con el otoño / a comer de la mano. Pero de noche / me buscan más: los ojos negros / pequeñas cuentas encendidas. / Ahora voy a tumbarme a la sombra del río / hasta que uno de ellos entre en este poema / y se haga la casa.

[3] Véase lo que Alexis Levitin, traductor americano de Eugénio de Andrade, escribió en el artículo «Eugénio de Andrade in América», publicado en el primer número de los *Cadernos de Serrúbia* en diciembre de 1996: «Befote haeding north for our final readings, we stopped off in Carden, New Jersey, to visit Walt Whitman's grave, where grey squirrels delighted Eugénio as they had in Washington Square and in California earlier on»

[4] Pienso en la pequeña plaza de Tarifa donde el viento llega siempre antes que yo. Tiene mi medida: tres muros de cal vueltos al mar. Aquí querría encontrarme con Melville, y con nadie más. Un día diré por qué.

tante en la obra del autor de *Moby Dick*. O quien sabe, quizás prefiera mantener la curiosidad e ir juntando las piezas del puzzle hasta llegar a una respuesta más o menos satisfactoria. Al mismo tiempo, no dejará de pensar que en el arte es fundamental saber convivir con enigmas: decía Walter Benjamín que «la verdad no es el desvelamiento que anula el misterio, sino la revelación que le hace justicia.»

Sea como sea, otros poemas de Eugénio de Andrade acogen a Melville, o a alguna de sus *criaturas*, como podemos ver en dos poemas en prosa de *Vertentes do Olhar* (1987), «Hipótese de trabalho» y «A flor da Tessália». El primero convoca al capitán Ahab y a Moby Dick en un contexto apropiado, el del problema de la existencia de Dios: «No largo da igreja as pombas procuram, com afinco, os olhos de deus. Creio que isso é ainda mais difícil de encontrar que a baleia branca –ao fim e ao cabo, o capitão Ahab sempre acabou por medir-se com Moby Dick; quanto às pombas, como deus não passa de uma hipótese de trabalho, o mais certo é que tenham de contentar-se com a trampa de algum verme. – Está enganado, dizem-me imediatamente sobre o ombro, até mesmo no mais ínfimo grão de poeira se encontra a presença de deus. Se assim for, não há saída: as pobres, por mais que biquem entre as pedras, estão condenadas ao infindável vazio do seu olhar»[5]. Como hemos visto, los personajes de Melville surgen de una comparación del poeta: a pesar de todo, fue más fácil para el capitán Ahab encontrar la ballena blanca de lo que será para las palomas encontrar los ojos de dios (escrito con minúscula). Melville y su *Moby Dick* forman parte de la memoria cultural del poeta, que los asocia a la discusión de las grandes cuestiones metafísicas, Dios, el Bien y el Mal. El lugar donde el poeta se encuentra y la observación de las palomas suscitan en él la aparición del problema meta-

[5] «En la plaza de la iglesia las palomas buscan, con ahínco, los ojos de dios. Creo que eso es aún más difícil de encontrar que la ballena blanca; al fin y al cabo, el capitán Ahab siempre acaba por medirse con Moby Dick; respecto a las palomas, como dios no pasa de una hipótesis de trabajo, lo más seguro es que tengan que contentarse con la nadería de algún gusano. – Se engaña, me dicen inmediatamente sobre el hombro, hasta en la más ínfima mota de polvo se encontrará la presencia de dios. Si es así, no hay salida: las pobres, por más que picoteen entre las piedras, están condenadas al infinito vacío de su mirada».

físico por excelencia, el de la existencia de Dios, para al final, en la respuesta implícita al objetor de su agnosticismo, reafirmar lo que , para él, es la búsqueda vana de las palomas.

En «A flor de Tessália», la expresión más alta de la indignación del poeta ante el turismo de masas desvirtuando la «más sagrada de las tierras», Grecia, el nombre del héroe de la novela *Billy Budd, the Sailor*, figuración de una inocencia crística[6], se insiere irónicamente en una serie enumerativa de figuras entre las que se encuentra el propio poeta («eu, o papa, o Billy Budd, a srª Thatcher, o Plácido Domingo»), que no negarían su afecto a Akratos, el pastor de Meteora, que como «os cardos de Epidauro, as cigarras da Arcádia, os asfódelos de Egina [...], a luz sem peso das colunas, o azul espesso do golfo de Corinto», resistía la «peste» del turismo.

Pero sin duda, el punto culminante del diálogo de Eugénio de Andrade con Melville es un poema motivado por una visita del poeta a New Bedford. También recoge la experiencia uno de los textos de *À Sombra da Memoria* (1993), «Uma casa para a Poesia»: «Em viagem recente aos Estados Unidos visitei as casas de Melville e de Walt Whitman. Ambas as visitas deram sentido à viagem, pois qualquer desses homens teve na minha vida uma importância que pouquíssimos mais tiveram. Qualquer das casas preserva, de várias maneiras, a imagem de quem as habitou, imagem que tive oportunidade de ampliar com estadas em New Bedford (cidade que serviu de modelo a *Moby Dick*, e onde há um curiosíssimo Museu da Baleia), e em Camden, onde no velho cemitério se encontra Whitman rodeado pela família, em túmulo que ele próprio desenhou[7]». Significativamente, el poema se titu-

[6] Rute Beirante, «*Call me* Eugénio ou nesses lugares marítimos onde os amigos se encotram», en *Textos e Pretextos*, 5 (invierno 2004) [dedicado a Eugénio de Andrade].

[7] «En un viaje reciente a los Estados Unidos visité las casas de Melville y de Whalt Whitman. Ambas visitas dieron sentido al viaje, porque cualquiera de esos hombres ha tenido en mi vida una importancia que pocos han tenido. Las casas conservan, de diversas maneras, la imagen del que las habitó, imagen que pude ampliar con visitas a New Bedford (ciudad que sirvió de modelo a *Moby Dick*, y donde hay un curiosísimo Museo de la Ballena) y a Camden, en cuyo viejo cementerio se encuentra Whitman rodeado de su familia en una sepultura que proyectó él mismo».

la «Em New Berdford», y en uno de los últimos libros de Eugénio de Andrade, *O Sal da Língua* (1995), puede leerse: «Era en New Bedford: un barco / partía hacia Nantucket. / Tiemblo fascinado por el desierto / blanco de ese nombre. / Melville, Moby Dick, el mar – de pronto / todo arrancaba de aquellas sílabas; / un mar feliz de cachalotes coronados / por chorros de espuma, / las nupcias del toro blanco / con la ballena azul / en el manso prado de las aguas, / la misteriosa fuente de la alegría, / los saltos hacia el sol, el canto / hondo, la valentía, el ardor / entre hombres y ballenas. Era también / la muerte. La muerte nunca es limpia. / La muerte crece en la oscuridad, / se propaga en el aire, entra por la nariz. / Sólo el desierto es blanco; / la muerte no; sólo el mar.» Como ocurre tantas veces, el poema relata su origen, las circunstancias de las que nació. Primero registra el nombre del lugar que lo origina; después indica el destino del barco contemplado y la referencia al estremecimiento evocativo que el nombre de ese lugar, pronunciado interiormente, provoca en el poeta. New Bedford, centro de la industria ballenera a mediados del siglo XIX, y Nantucket, a donde inicialmente se dirige el Pequod, la ballenera del capitán Ahab, son nombre con resonancias mágicas para un lector de Moby Dick e indefectiblemente asociados a la extraordinaria novela de Melville. Sigue la evocación deslumbrada y jubilosa del poeta sobre pasajes, episodios e imágenes de la obra de Melville, en la desmesura y la complejidad de su riqueza simbólica y alegórica, suscitadota de infinitas lecturas e interpretaciones. Pero el poeta no destaca o evidencia solamente el hecho de revivir su antiguo deslumbramiento, la experiencia de lecturas y relecturas guardada milagrosamente en la memoria. Sino que, por encima de todo, es un ejercicio *crítico*, allí donde muchas veces los poetas, los creadores literarios, con su intuición y entrega al deleite desprevenido de las obras, dejan atrás a los *profesionales* del comentario crítico. Otro aspecto a destacar del texto tiene que ver con el carácter *gnómico* de su parte final, centrada en la muerte. Eso nos recuerda, por un lado, que la vertiente reflexiva no está exenta de una poesía que habitualmente privilegia los sentidos en su relación con el mundo; y por otro, que la solidaridad a la que tantas veces se asocia la poesía eugeniana está ensombrecida por un hondo y grave sentimiento de melancolía.

Y tras detenernos en el diálogo de Eugénio de Andrade con dos gigantes de la literatura norteamericana del XIX, el que destacó como poeta y el que dominó la ficción narrativa, pasamos al diálogo que el portugués mantuvo con dos figuras cimeras de la poesía modernista americana, William Carlos Williams y Wallace Stevens. Eugénio de Andrade convoca al primero en «Verdade poética», un poema de *O Sal da Língua*, como el autor de «The sparrow», su hermano en la estética de la *porvertà*, contraria a los lujos y amiga de las cosas sencillas: «Cuántos años hace que estás ahí, en la era / o en el tejado, arañando / el pan difícil de sol a sol, / aceptando las migajas de nuestro corazón, / compartiendo entre el polvo / la cama de nuestra oscura condición; / hermano de lo libidinoso y romano / pájaro de Catulo en el seno / de Lesbia ; siempre / a nuestro alrededor, más verdad poética / que criatura natural, como un poeta / americano dijo del gorrión. / Hoy es un portugués nada orgulloso / de serlo el que te abre las puertas / del poema y te invita a entrar, / pues no hiciste de tu canto un lujo / ni traficaste con el bien común, / por eso como los chavales de la calle / descubres el gusto por la vida / hasta en un charco de agua sucia.» La memoria literaria es una red intertextual de múltiples direcciones nos recuerda este bellísimo poema. La contemplación de un gorrión, el más común de los pájaros, luchando humildemente por la vida, activa la memoria literaria del poeta, y pone a su disposición dos ejemplos que apoyan la tesis desarrollada en el poema sobre una *estética* que es una *ética*, apoyada en la sencillez, en la claridad y en el rechazo de todo lo que sea ostentación vacía. Uno de esos ejemplos proviene de la Antigüedad Clásica, de Catulo, expresamente nombrado en el poema, y por la síntesis que se ofrece, se trata del poema de los *Carmina* cuyo primer verso es «Passer, deliciae meae puellae»[8]. El otro proviene de un poeta americano, dice el texto sin nombrarlo, y el lector mínimamente familiarizado con la poesía norteamericana lo identifica con un poema de William Carlos Willaims que aparece en muchas antologías, «The sparrow», además de la indicación incompleta en la nota del final del volumen. Citando un pasaje de los versos ini-

---

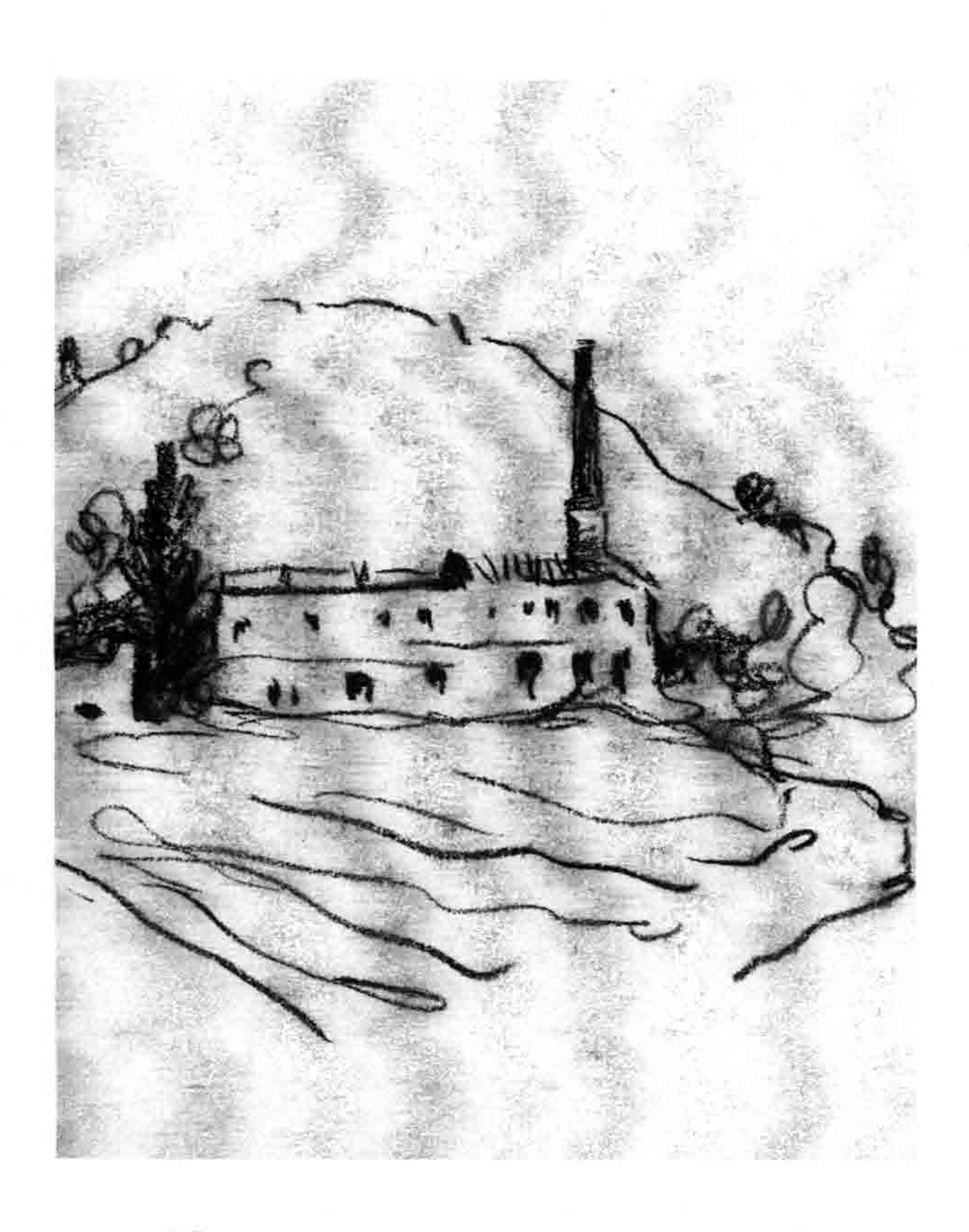
[8] Catulo, *Poesías*, ed. y trad. de Victor José Herrero Llorente, Madrid, Aguilar, 1967, p. 38.

ciales («This sparrow / who comes to sita t my window / is a poetic truth / more than a natural one»), Eugénio de Andrade subraya, después de haberlo hecho ya en el título, un punto muy importante de su poética: la verdad que le interesa es la verdad poética, en conformidad además, con un principio enunciado en otro poema del mismo libro, por el que «la poesía es la ficción / de la verdad.»

El diálogo con Wallace Stevens se encuentra en «A pregunta de Stevens», de Ofício de Paciencia (1994): «Traedme el río hasta la puerta. / Dejadlo conmigo este verano. / Viene de tierras tristes. Tierras / difícilmente el girasol / volverá a florecer, el tordo a emparejarse. / A pesar de fatigado, sueña / con la resurrección de las cigarras. / Pocas cosas ha habido en el mundo / tan hermosas como un río. Ahora / ni refleja ya la sombra de las garzas. / En vez de la muerte, ¿qué tendremos en el paraíso?» El poema presenta un desafío al lector: saber en qué poema de Stevens se encuentra la pregunta a la que se refiere el título, y supuestamente, corresponderá a la pregunta que encierra el poema. Para su cabal interpretación es indispensable conocer el texto con el que entra en diálogo. No hay ninguna nota indicativa, y el lector no familiarizado con la poesía de Wallace Stevens ha de entregarse a un razonable esfuerzo de búsqueda. Por otro lado, es algo que la literatura y el arte ha exigido a lo largo de los siglos a aquellos que quieran sacar de ellos el máximo *provecho*... El texto en cuestión se titula «Sunday morning», y se encuentra en *Harmonium* (1923).El poema –uno de los más complejos de un poeta que tampoco es fácil– vive del efecto retórico de las preguntas a un personaje femenino sobre el «paraíso», la «tierra», la «muerte» y la «belleza». Las preguntas son varias, y no solamente una como se podría desprender del título del poema de Eugénio de Andrade, aunque en lo esencial giren todas alrededor de la misma cuestión: por un lado, el «deseo de una felicidad imperecedera»; y por el otro, la aceptación de lo que la vida nos concede, el reconocimiento de que «la muerte es la madre de la belleza», como se repite en dos estancias del poema. La lectura del poeta portugués, que coincide esencialmente con la dominante en la exégesis stevensiana, afirma los valores *terrenos*, los de la inmanencia, con relación al dilema presentado, es decir, al subrayar que no tenemos más

que la «muerte», pero que ser conscientes de ello hace que demos más valor a la «belleza». La inquietud de las preguntas del poema de Wallace Stevens sintoniza con la que podemos percibir en varios poemas de los últimos libros de Eugénio de Andrade, y aparece en el espacio recurrente de su poesía mediterránea, el de una plenitud ahora desaparecida y que ilustra, a pesar de los sueños de «resurrección», nuestra finitud.

Como hemos visto, un día Eugénio de Andrade expresó la voluntad de que dos de los autores aquí estudiados que entraron en sus poemas, Whitman y Melville, se sintieran bien ahí. No hay duda de que así será, y también con los otros dos temporalmente más próximos a nosotros. El que los convocó y los acogió entre sus versos es un poeta cuya grandeza el tiempo no dejará de confirmar. También estamos convencidos de que su diálogo con los autores norteamericanos nos ayudará a entender mejor la verdadera dimensión de esa grandeza**C**



Así es la poesía: temas de poética

Paula Morão

1. Poder leer la obra de Eugénio de Andrade reunida en un solo volumen permite ver consolidada la noción de coherencia poética de sus textos, al ser leídos como un *continuum* en el que destacan temas y motivos ya apuntados por los críticos respecto a libros anteriores, y en el que se advierten otros que a lo largo del tiempo han ido acentuando un carácter nuclear y dominante[1]. Sin embargo, algo se pierde en el volumen de la obra completa: el esplendor de la respiración de cada poema en su página, al que las bellas ediciones de Inova y de su sucesora Limiar nos había acostumbrado, y que posteriormente, respetó la propia Fundação Eugénio de Andrade. Para el lector del volumen *Poesia* queda atrás la historia de la edición de la obra, incluidas las reediciones de los diversos libros, tantas veces aumentadas y revisadas por el poeta. Quedan excluidos algunos elementos paratextuales, como los epígrafes que acompañan a algunos libros o las notas bibliográficas que sitúan las fechas de las primeras ediciones y permitían conocer es proceso de la obra de Eugénio, tanto en sí misma como en relación con sus contemporáneos. Tampoco incluye el volumen *Poesia* los textos en prosa publicados en las sucesivas reediciones de *Os Afluentes do Silêncio* –después compartidos con *Rosto Precário*– y de *À Sombra da Memória*. Y es fundamental considerar estos volúmenes para reflexionar sobre algunas cuestiones de poética.

---

[1] Eugénio de Andrade, *Poesia*, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, 2ª ed. cor. y aum., 2005.

Sin embargo, antes quisiera destacar dos puntos más. Por un lado, el sistema de títulos, tan cuidado en la secuencia de los libros de Eugénio, no excluye los de los volúmenes que reúnen los textos en prosa, en los que el lector reconoce inmediatamente tópicos que le son familiares: el agua, el silencio, la memoria, la semejanza entre el rostro y la poesía, los caminos del silencio y de la sombra. Por otro lado, si atendemos a epígrafes como el de Yeats que inicia *Rente ao Dizer* (1992)[2] –«For there's more entreprise / In walking naked»–, o ese otro «Menos es más» del arquitecto holandés Mies Van der Rohe que abre *Ofício de Paciencia* (1994)[3], vemos cómo la concepción poética de Eugénio se dibuja en líneas limpias y coherentes. Estas se caracterizan por un ejercicio dialéctico de expansión y de contracción entre la «desnudez» de la que habla Yeats, llamada por otros depuración o trabajo poético, y el minimalismo patente en el aforismo de Van der Rohe. Quizá para el lector común, la reiteración puede ser uno de los efectos de lectura de los versos reunidos en el volumen *Poesia*; sin embargo, se trata de la exposición de un núcleo de temas y motivos relativamente escasos, trabajados con alto sentido poético. De hecho, están en juego operaciones retóricas de sístole y diástole (términos orgánicos que empleo a propósito) que se sirven de todas las técnicas de amplificación de un Yo que progresivamente se va trasformando en Otro, sin olvidar nunca su punto de origen, en un proceso por el que el lenguaje poético se enfrenta a la creación de un sujeto que se estructura a partir de memorias primordiales. En el caso de los volúmenes que reúnen la prosa no hay ningún desvío respecto a la concepción poética o, para usar un término querido de Eugénio, al oficio, de un sistema que opone el aforismo y el poema largo o la recomposición de textos que fueron inicialmente entrevistos, y todo constituye la indagación permanente de un único enigma fundador, nunca resuelto y por eso cada vez recomenzado. Ese enigma es el de la antigua pregunta de la Esfinge a Edipo, que sobrepone la búsqueda de la identidad del individuo a la del Hombre del que es epítome y rostro precario. Por eso en la obra de Eugénio de Andrade se torna tan claro, tan

---

[2] Este epígrafe no consta en las ediciones de *Poesia.*

[3] *Poesia*, 2005, p. 486.

oscuro, el peso de los mitos[4]: tanto los que interrogan sobre la identidad, como Narciso y la Esfinge, como aquellos sobre la temporalidad repetida, como Prometeo encadenado o Sísifo. Y finalmente, cabe considerar el mito de Orfeo, grado supremo de la poesía, canto y armonía, con una cara positiva (la del héroe que con su lira vence a las entidades malignas) y otra negativa (la de la nostalgia de Eurídice, la mitad de sí misma perdida en los abismos infernales).

La conciencia del oficio cantante[5] se expresa y regresa en las múltiples artes poéticas sembradas en la obra de Eugénio, de acuerdo con ese continuo recomienzo de lo mismo a lo que se refiere el epígrafe de Artaud que abre *Memória Doutro Rio*: «Je n'ai qu'une ocupation, me refaire»[6]. Este y otros epígrafes permiten descubrir la plural tradición en la que Eugénio, gran lector, se reconocía y de la que da muestras en las relaciones intertextuales que explicita en algunos de los textos en prosa, en sus antologías o en las traducciones que publicó. Cabe considerar la compleja red que el poeta traza entre las raíces clásicas, los lazos con la poesía portuguesa antigua y moderna y el vínculo con obras de otras literaturas, y asimismo, la relación con otros compositores y artistas plásticos admirados por el poeta. Por todas estas razones hay que tener en cuenta, además de *Poesia*, los textos de *Os Afluentes do Silêncio*, *Rosto Precário* y *À Sombra da Memória*, y estudiar algunas piezas de estos volúmenes para encontrar los procesos poéticos del oficio del poeta. Como veremos, todos conducen a la clara conciencia del *ars* y la *techné* que Eugénio edificó en su búsqueda del doble enigma fundador de la palabra y de su *yo*.

2. La antología más antigua de la obra de Eugénio de Andrade, *Poemas (1945-1965)* (1966), se inicia con «Poética», texto recuperado en *Os Afluentes do Silêncio*, y en 1979 incluido en

[4] Sobre los mitos clásicos en Eugénio de Andrade son indispensables los luminosos ensayos de Maria Helena da Rocha Pereira reunidos en *Novos ensayos sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988 y *Portugal e a herança clássica e outros textos*, Lisboa, Asa, 2003.

[5] Cito el título de otro gran autor portugués contemporáneo, Herberto Helder y su *Ofício Cantante*, en *Antologia* 1953-1963 (1967).

[6] Es uno más de los epígrafes que no constan en las ediciones de *Poesia*.

Rosto Precário. Detengámonos un poco en este arte poética que empieza así:

> El acto poético es el empeño total del ser para su revelación. Esta llama de conocimiento, que también es la llama del amor, en la que el poeta se exalta y se consume, es su moral. Y no hay otra. (*Rosto Precário*, p. 15)

Advirtamos sobre todo, cómo se describe la poesía como «acto poético», movimiento y transformación, *energueia*, y cómo la «revelación» órfica, su propósito, compone el rostro de dos caras del «conocimiento» y del «amor»: a través de la búsqueda en el reino misterioso en le que «luz y sombra, presencia y ausencia, plenitud y carencia» (p. 16) se confunden, el oficio del poeta quiere alcanzar y reproducir el nacimiento de la palabra. Como el propio texto dice, se trata de desvelar la coincidencia entre «silencio» y «palabra», en su ancestral raíz de «escándalo» y «aflicción»; y el poeta, como los profetas, es el que, desde su faz apolínea, va contra lo establecido y hasta lo denuncia, en contraposición a la faz dionisíaca desde la que expresa su dolor y los del mundo. La «nostalgia de la unidad» se resuelve en «reconciliación» y en «suprema armonía» (p. 15-16), al mismo tiempo que instaura el principio de la demanda del uno: el *yo* sólo ve el «rostro precario», uno de los perfiles de un rostro de dos caras que deja oculta la otra en la sombra. Este texto describe el proceso repitiendo el recorrido de Orfeo en su «descenso»a las «galerías del alma» para rechazar la «desfiguración» del rostro que llevará, «bello y tenebroso, a la luz limpia del día» (p. 16). En 1968 Eugénio hablaba ya en estos términos sobre el lenguaje poético, aquel que se erige como la arena de todas las paradojas en oposición: se trata de restituir el rostro verdadero, en la precaria y sucesiva representación del rostro propio, apoyado en sus mayores («de Homero a San Juan de la Cruz, de Virgilio a Alexander Blok, de Li Po a William Blake, de Bashô a Cavafis» p. 16). Alcanzar el rostro pleno se convertirá en una errancia hecha de nombres provisionales enraizados en la dimensión ancestral de los mitos:

> [...] la ambición del hacer poético siempre ha sido la misma: Ecce Homo, parece decir cada poema. Es el hombre, es su efímero rostro hecho de miles de rostros, todos respirando espléndidamente en la tierra, ninguno superior al otro, separados por mil y una diferencias, [...] semejantes y distintos,

parecidos y a pesar de todo, cada uno de ellos único, solitario, desamparado. Y a ese rostro está atado cada poeta (p. 16).

Es el hombre y es su rostro inexorablemente paradójico, duplicado y único como en el mito de Jano, o como en aquellos Dióscuros que glosa el poema «De passagem»[7]. Los abismos en los que cae la poesía parecen dibujarse en el recorrido sisífico que une y separa las dos márgenes del Estigio: Orfeo parte de la sombra y de la tierra, se interna en el abismo oscuro y de fuego para encontrar la mitad de sí mismo y regresar a la sombra de una ausencia seminal que lo condena a la nostalgia de un pasado perdido para siempre, pero eternamente buscado en el canto reiterado que un día mostrará, si no el «rostro verdadero»[8], al menos la línea tenue que abre camino hasta él.

Por las mismas fechas, 1968 –y en otro texto que considero de capital importancia, «Os Sacrifícios de Ifigénia»–[9], Eugénio confirmaba esta filiación mítica de su poética, como ya se advierte en el título: defiende el inextricable lazo entre «lo que es de la razón y lo que es del instinto, lo que es del mundo y lo que es de la tierra», y postula que «El acto de creación es de naturaleza oscura» (p. 19), por articular «augurios» y «enigmas» (p. 20). Después avanza en una dirección que su obra no cejará de rastrear: el nacimiento de la poesía en cuatro momentos articulados en una descripción que recuerda el *Génesis* y otras cosmogonías antiguas. Así, «al principio es el ritmo, [...] sordo, espeso, del corazón o del cosmos» (p. 20); después, «desprendidas de no sé qué limbo, surgen las primeras sílabas, trémulas, inseguras, palpando en la oscuridad». La personificación de las «sílabas» ganará cuerpo en los nombres proteiformes que tiene la palabra en la poesía eugeniana. A continuación, una «palabra», y «otra, y otra todavía», «brilla»

---

[7] En *Memória Doutro Rio*, 1978; también en *Poesia*, 2005, p. 291.

[8] Cito «Retrato com Sombra», en *As Palabras Interditas*, 1951; también en *Poesia*, 2005, p. 59-60.

[9] En la nota bibliográfica de la 3ª ed. de *Os Afluentes do Silêncio* (1974) se identifica «O Sacrifício de Ifigénia» como «fragmento de un texto editado en 1968 por la editorial Europa-América, *Situação da Arte*.» Fue posteriormente recogido, juntamente con «Poética», en el volumen *Rosto Precário* (1979), y cito las páginas de esta edición.

y atrae a las restantes, y forma un universo configurado también en términos primitivos: como las ovejas de un rebaño (de Póvoa da Atalaya o de la antigua Grecia), forman una estructura gregaria, solidificada por el «ritmo». Y así gana sentido la imagen del poeta como «pastor del Ser», heideggeriana expresión el texto ya había convocado (p. 19). Finalmente, la armonía de las palabras gana la elevada y transparente dimensión del «canto claro y hondo – voz del hombre», y da lugar al nacimiento de un ser bifronte: «el poeta va naciendo con el poema para la más efímera de las exigencias» (p. 21), y como Ifigenia en Áulide, se sacrifica para ceder espacio a la «fulguración del poema», único rostro que perdura. En las resonancias míticas cruzadas de este texto de 1968 podemos percibir una concepción del poema y de la poesía en la que el tiempo y su conciencia son parte del velo que los une: entre lo eterno y lo efímero se sitúan las palabras que el poeta, mediador entre los dioses y los hombres, hace nacer con sentido armónico desde el limbo en el que resonaban dispersas y perdidas.

Así nos vamos aproximando a una extensión poética que torna más reversibles en la obra de Eugénio la infancia y el nacimiento de la poesía. Un texto incluido en *Rosto Precário* (1979), y sintomáticamente titulado «Nascimento da Música», representa magníficamente este constante rostro bifronte en la obra poética, pero que gana cada vez más consistencia a partir de *Limiar dos Pássaros* (1976). Así comienza «Nascimento da Música»:

> Una de las más lejanas imágenes de mis días es una mujer que canta. Con su voz antiquísima y blanca, aquella mujer, en la distancia de más de cincuenta años, continua acunándome el corazón. Las palabras eran de una canción popular, jugosas, llenas de sol, hablaban de amor y de muerte, de paz y de guerra, de cosas que no sabía exactamente lo que eran pero que permanecían en mi como pequeños nudos de sombra o breves manchas luminosas (*Rosto Precário*, p. 23).

«En la distancia de cincuenta años», rememora el origen de la poesía, en palimpsesto con la música: la memoria guarda la sensación compuesta de sonidos e imágenes al presentizar por hipotiposis «una mujer que canta». ¿Y no es el canto la voz –«melodía», llamada de ahora en adelante (p. 24)–, vagamente sobrepuesta, primero al ritmo, y después a la conciencia de las palabras? Esa voz, femenina como la de la madre, se describe en términos de

pulsión: acunaba y «continúa acunándome el corazón», repitiendo la pulsión del movimiento del vientre materno; y «las palabras» cantadas, como frutos «jugos[o]s», manzana de oro de antigua memoria, vienen de un lugar inmemorial en el que se cruzan «amor» y «muerte», Tristán e Isolda filtrados por el romancero oral. De este modo, el «tejido de la vida» incorpora la propia visión cosmogónica de un «mundo» creciendo a imagen de aquel «ritmo [...] en perpetua expansión», como si el *big bang* fuese, inconscientemente, el *perpetuum mobile* que ordena desde siempre y para siempre el sentido de los seres y de las cosas que las palabras dicen. Pero además, «Nascimento da Música» habla de aquella «aldea de la Beira Baixa» que los lectores de Eugénio conocen bien, aunque nunca hayan estado en esa provincia portuguesa: a la «imagen» de aquella «mujer que canta» «se junta otra, espesa y secreta: la música del harmonio» (p. 23). El valor fundacional de la música, emparejado con el nacimiento de la poesía, radica así en la infancia, en el paisaje doblemente matricial: asociado a la madre y al hijo, y al ritmo natural de un mundo regido por la alternancia de la noche y el día. El origen del sujeto como poeta se encuentra ahí, en ese paisaje de sonidos primigenios que la memoria transporta y hace presente a cada paso.

Muchos otros textos de Eugénio corroboran estos elementos primordiales de su universo. Sirve de ejemplo «Poesia: Terra da minha Mãe»[10], memorial de los lugares y de los rituales cotidianos de la infancia, que empieza así: «Mi relación con las tierras bajas e interiores de la Beira es materna, quiero decir: poética» (p. 281). El origen de todo tiene tres caras –tierra, madre y poesía–, estratificadas en la memoria en la que se perpetúan olores, cuerpos y voces. De los primeros se dice algo que puede generalizarse a todo lo demás: los «olores» de los «lagares, de las queserías, del horno, de la herrería», todos se «infiltraron en la sangre y ahí se quedaron,

[10] Sigo el texto editado en *Poesia e Prosa*, Lisboa, O Jornal; Limiar, 1990, vol. II, 4ª ed. aum., p. 281-283, y reproducido en *Eugénio de Andrade: o Amigo mais Íntimo do Sol. Fotobiografia*, ed. de Luís Miguel Nava y Ángel Crespo, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade; Campo das Letras, 1998, p. 39-40. Cabe notar que este texto no consta en *Rosto Precário* (1979) ni en *Poesia e Prosa (1940-1979)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, 2 vols.

depositados en sucesivas capas, para siempre.» Véase esta reificación de la memoria retentiva, literal depósito que conserva y fosiliza la esencialidad primitiva, la misma en la que se inscribe «la voz de mi madre» que «me llamaba», pero que, sobre todo, «cantaba.» Sigamos este fragmento en el que se retrata el origen de la poesía:

> Después de la cena, arreglada la cocina, a veces, mi madre se sentaba en el balcón y cantaba. Cantaba una de esas canciones de las que yo entendía mejor el ritmo que las palabras. Y pronto otras voces se mezclaban con la suya, y no era raro que se les juntase el sonido ácido de un organillo, o de un harmonio, menos acidulado. Y esos ritmos, esas palabras de misterioso significado me cautivaron y pasaron a mis versos, pero eso sólo lo supe muchísimo más tarde [...] (p. 282)

Cabe destacar en este fragmento cómo el canto se sitúa en un escenario de edénica armonía, en una paz a la que no será ajena la exclusiva pareja formada por la madre y el niño (más relevante cuando, en el mismo texto, se relata el desconocimiento y después rechazo del padre)[11]. Por una vez, el canto es «ritmo» más que «palabras»: mágico y acompasado, melopeya encantatoria y mecedora, el canto tiene resonancia órfica, apacigua a los humanos, a las divinidades, a las fieras y a las cosas, y apunta el camino de bienaventuranza. Aquel que escribe «sólo lo supe muchísimo más arde», como es típico de estos procesos de larga autorreflexión y de inmersión en las aguas profundas del ser.

Atendamos ahora a «Da Palavra ao Silêncio»[12], una serie de entrevistas publicadas primero en la *Antologia Breve* de 1972. Respecto a los criterios de selección de los poemas de la antología, Eugénio hace un recuento de las relaciones viscerales entre el origen y el rigor de sus versos, el universo elemental[13] que predomina en ellos y el paisaje de la infancia. Sigámoslo:

---

[11] El último fragmento del texto narra cómo el encuentro casual con el que la madre dice ser «tu padre» está asociado al «desorden» y a la «muerte»; frente a él por primera vez, el niño rechaza la oferta de dinero y «corr[e] hacia la [...] madre»: «sólo ella era mi padre, al hombre que había visto por primera vez iba a rechazarlo toda la vida. Del todo.» (p. 282-283)

[12] Recogido en *Os Afluentes do Silêncio*, este texto pasó después a *Rosto Precário* (1979).

[13] Este término, que se lee al final del fragmento trascrito a continuación, fue usado en uno de los ensayos de Óscar Lopes dedicados a la obra del poeta. Se



> [...] llamo a esto conciencia artesanal, la misma con la que mi abuelo podaba los olivos. No soy un poeta inspirado, el poema es conquistado sílaba a sílaba. Soy hijo de campesinos, pasé la infancia en una de aquellas aldeas de la Beira Baixa que prolongan el Alentejo y, desde pequeño, de abundante sólo conocí el sol y el agua. En aquel tiempo, que no fue de pobreza por estar lleno de amor vigilante y sin fatiga de mi madre, aprendí que pocas cosas hay *absolutamente* necesarias. Esas cosas son las que aman y exaltan mis versos. La tierra y el agua, la luz y el viento se consustanciaron para dar cuerpo a todo el amor del que mi poesía es capaz. Mis raíces se hunden desde la infancia en el mundo más elemental. (*Rosto Precário*, p. 28)

Es un bello estracto metapoético que muestra una conciencia del oficio y una lucidez crítica que deja muy poco espacio a los estudios. ¿Qué se puede añadir a este completo descubrimiento de las raíces?, ¿qué más se puede decir además de la «conciencia artesanal» fundada en la reminiscencia antigua, tejido en palimpsesto del tiempo y de la memoria alcanzados por tan analítico artesano? A pesar de lo embarazoso, añadiré un comentario sobre el procedimiento retórico de la *humilitas*, aquí patente: la remisión al escaso mundo de la infancia, en el que la abundancia apenas se sustenta en los elementos naturales y en los cuerpos ejemplares de la madre y del abuelo campesino podando los olivos, tiene un reverso. Por detrás de este retrato aparentemente llano, se perfilan estrategias de selección que edifican un paraíso que excluye la negatividad: la Beira Baixa aparece como tierra caliente y afectuosa donde fluyen la leche y la miel, sin que nunca se hable de los inviernos rigurosos que sin duda sufre una familia pobre. Y si «mis versos» se hunden en estas «raíces», en la intrincada red de su trama se cruzan la trama de los hilos heredados de Virgilio y de Homero, y los de «Pêro Meogo, Martim Codax y João Zorro» a los que se refiere el texto a continuación: «Dije [...] que mi poesía venía de lejos, que se hundía en las raíces» de los tres trovadores citados (p. 30). Así, el retrato de la poesía eugeniana debe ser leído con la cautela de quien se enfrenta a alguien que juega a una aparente sencillez de naturaleza telúrica, pero que al final, funda-

---

trata de «Morte e Ressurreição dos Mitos na Poesia de Eugénio de Andrade (Meditaçãoes Quase em Rondó)», en *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade). Três Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

menta su oficio en un vasto y muy rico panorama de fuentes del que textos como este van dando cuenta: si el origen de la poesía reside en el canto rítmico y pulsional de las melopeyas oídas en la infancia, muchas otras veces, aprendidas más tarde, resuenan a lo largo del tiempo en su isla.

En «Sem abrigo para tanto Amor»[14], Eugénio recoge los pasos de su recorrido de lecturas, primero en la escuela de Castelo Branco (donde descubre a João de Deus), después en el Liceu do Carmo, ya en Lisboa, con los libros de Eça de Queirós, Tolstoi, Dostoievsky, Balzac y Junqueiro prestados por un vecino, hasta llegar a António Botto. Poco después el vecino le prestó a «Fernando Pessoa, o antes, al más seductor de sus heterónimos, Álvaro de Campos, [...] ese hombre que, durante mucho tiempo, tendría en mi vida un lugar privilegiado, y yo no tenía abrigo para tanto amor» (p. 280). Ante este descubrimiento apasionante, el joven José Fortinha hará lo propio de la época: «Todo el tiempo libre que me permitía la escuela lo pasaba en la Biblioteca Municipal o en la Nacional copiando en cuadernos escolares sus poemas, entonces dispersos en revistas donde nunca antes había puesto los ojos: *Orpheu*, *Athena*, *Contemporânea*, *Presença*, etc. [...].» Bendita escuela esta, anterior a los medios de reproducción mecánica hoy tan banales, que estimulaba el estudio y el tiempo a él dedicados, y llevaba a la emulación de los mayores copiados a mano en cuadernos hasta que la voz propia se desprendiera y saliese a la luz de la página, iluminada por las raíces de la infancia y por la lectura apasionada que alguien propició.

3. La conciencia metapoética de Eugénio, como sabemos, está diseminada a lo largo de toda su obra. Corroborando lo que se lee en los textos en prosa a los que me he referido, me limitaré a señalar algunos poemas en los que se expresa más claramente. Uno de esos textos es el poema en prosa sin título que inaugura *Os Amantes sem Dinheiro*[15], en el que el tema son las formas de nacimiento de la poesía consolidadas en la infancia. En «Casa do Adro» un niño muy pequeño descubre por casualidad la música del harmo-

---

[14] *Poesia e Prosa*, 1990, vol. II, p. 278-280. No consta en *Rosto Precário*, 1979, ni en *Poesia e Prosa (1940-1979)*, 1980.

[15] *Poesia*, 2005, p. 37-39.

nio, «sonido bonito, más bonito todavía que el de la voz de mi madre, a la que obviamente yo ya había oído cantar»[16]. Después, en «Casa da Eira», aprende con la madre a rezar una canción-cantinela («Señora Sant'Ana, / tapadme con un velo, / que yo soy pequeñito, / llevadme al Cielo»). Un poco después, el niño provoca a tía Ana con otra de esas cantinelas populares[17], y finalmente, a la llamada repetida a la madre del niño angustiado sólo responden las miríadas de estrellas en las que se transforma el polvo iluminado que entra por el quicio de la puerta. Así se aprenden el silencio y la angustia de la separación.

En otros poemas, el acto de nombrar el mundo es tranquilizador, da sentido y existencia a las cosas y revierte la «sílaba» en la multiplicidad que dimana de ella. Lo leemos en el poema XIV de *As Mãos e os Frutos* (1948): «Tengo el nombre de una flor / cuando me llamas. / Cuando me tocas, / ni yo sé / si soy agua, muchacha, / o los frutales que he atravesado»[18]. En la voz genesíaca que primero llama y después toca, usa únicamente el léxico restringido del mundo infantil para que el lenguaje materialice y de cuerpo a los elementos. El júbilo del habla se hace también patente en «Os Nomes», de *Memória de Outro Río* (1978), donde desdobla la serie de epítetos compuestos y elementales de la «sílaba» única con la que la madre querría nombrar al niño para expandir el universo a partir del vocabulario al que podía acceder entonces: «Ella quería llamarte afluente-de-junio, púrpura-donde-la-noche-se-lava, blanca-vertiente-del-trigo, [...] mi morenito para llevar al pecho»[19]. Pero donde mejor se ve aquel ritmo pendular, que corresponde al latido en sístole y diástole del corazón y sustenta la búsqueda de la sílaba única y la del verso perfecto, es en los libros más recientes de Eugénio de Andrade. Cabe recordar, en *Ofício de Paciencia* (1994), el aforístico poema «Balança» («En el plato de la balanza un verso basta / para pesar en el otro mi

[16] *Poesia*, 2005, p. 38.

[17] «Pero a mí me gustaba más meterme con la viejecita que con las oraciones. / - ¡Oh Tía Ana! ¡Tía Ana! / Hágame un favor / ¿Qué? – preguntaba la buena mujer, fingiendo ignorar la respuesta: - ¡Présteme la piel / para hacerme un tambor!. *Poesia*, 2005, p. 39.

[18] *Poesia*, 2005, p. 25.

[19] *Poesia*, 2005, p. 287.

vida»)[20], o esos otros titulados «Sílabas antiguas», «As Sílabas da Casa», «O Inominável» o «A Sílaba»[21]. Este último, quizás el poema más hermoso del libro, es el emblema perfecto para el oficio poético:

LA SÍLABA

Toda la mañana he buscado una sílaba.
Es poca cosa, es cierto: una vocal,
una consonante, casi nada.
Pero me hace falta. Sólo yo sé
la falta que me hace.
Por eso la he buscado con obstinación.
Sólo ella me podía defender
del frío de Enero, de la sequedad
del verano. Una sílaba.
Una única sílaba.
La salvación.

En los poemas que desarrollan ese motivo, y en este en especial, la «sílaba» obstinadamente buscada clarifica el diálogo entre lo disperso y lo uno, lo vario y lo único, como en un proceso cosmogónico muy antiguo. El poeta se muestra como agente de la búsqueda interminable de la «única sílaba», y va en peregrinaje hacia el lugar sagrado en el que ésta reside y él aún desconoce. Como Sísifo, prosigue cada día un camino al que él mismo se ha condenado.

Variaciones sobre el mismo tema se encuentran dispersas en los libros más recientes de Eugénio, y sirven de ejemplo «Dai-me um nome», de *Os Lugares do Lume* (1998): «Dadme un nombre, un solo nombre / para todo cuanto vuela: / cardo piedra granada. / [...]»[22]; o «Ver claro», de *Os Sulcos da Sede* (2001): «Toda la poesía es luminosa, / Hasta la más oscura. / [...]»[23]. Así, el rostro del

[20] *Poesia*, 2005, p. 487.
[21] *Poesia*, 2005, p. 489, 495, 497, 502.
[22] *Poesia*, 2005, p. 557.
[23] *Poesia*, 2005, p. 581.

poeta sigue siendo el del enigma que lo une a la sílaba, a la palabra, al nombre, en suma, al sentido. El lenguaje es la suprema fascinación y la «salvación» ansiada, sin dejar de ser el objeto de una búsqueda que prosigue siempre, para siempre.

Para terminar, convoco el arte poético que usé como título de este artículo: «Así es la poesía»[24]. En su lapidaria brevedad, la poesía equivale a la memoria, y esta retrocede hasta el territorio mágico de la infancia y se superpone a la cara adulta del amor, gemelo de la voz ancestral del poeta. Cabe recordar el texto:

ASÍ ES LA POESIA

> No sé dónde he despertado, la luz se pierde al fondo del pasillo, largo, largo, con cuartos a ambos lados, uno de ellos es el tuyo, tardo mucho, mucho en llegar allí, mis pasos son de niño, pero tus ojos me esperan, con tanto amor, tanto, que corres a mi encuentro con miedo de que tropiece en el aire, oh musicalísima.

Eugénio se sirve en este poema de diversos procedimientos retóricos. Uno de ellos es la falsa claridad, la *obscuritas* patente en el título, que propone una evidencia paradójica: «Así» indica un modo, pero no define verdaderamente «la poesía», presentada como si se tratara de un personaje. Personificada por la hipótesis, «la poesía» comparece aquí como entidad femenina de ambigua forma, que oscila entre un *tú* amoroso y erótico y el espejo inocente de la infancia inmaculada. Hasta parece generarse una reversión entre ese tiempo ancestral al que conducen «mis pasos de niño» y la figura que corre veloz «a mi encuentro». Pero ¿quién corre? ¿*Tú*, *yo*, o *yo* y *tú* fundidos en un único rostro, en un único «amor» hecho de exceso? La atmósfera onírica crea en el poema un espacio alargado, hondo y distante, en el que el «niño»-poeta se interna en busca de aquella que invoca para hacerla presente aquí y ahora: «oh musicalísima». El *ponere ante oculos* produce el objeto deseado, lo crea como un cuerpo semejante al que hemos visto surgir en otros textos en las narraciones genesíacas del «nacimiento de la música»: cuerpo y evanescencia, la esfinge continua

---

[24] *Vertentes do Olhar*, 1987; *Poesia*, 2005, p. 397.

de la música, objeto deseado pero no logrado. En «Así es la poesía», en vez de la definición precisa o de la imagen nítida, el poeta encuentra tan solo la dantesca «selva oscura» en la que siempre se ha internado. «La poesía», esfinge imperturbable, como tal permanece; pero va fijando, en letras de tierra y de agua, el nombre de aquel que siempre la buscó, Eugénio de Andrade©

Ediciones consultadas:

Poemas, 1945-1965, Lisboa, Portugália, 1968, 2ª ed.
Antologia Breve, Oporto, Inova, 1972.
Os Afluentes do Silêncio, Oporto, Inova, 1974, 3ª ed. aum.; Oporto, Limiar, 1979, 4ª ed.
Rosto Precário, Oporto, Limiar, 1979.
Poesia e Prosa (1940-1979), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, 2 vols.
Poesia e Prosa, Lisboa, O Jornal / Limiar, 1990, 2 vols.
Poesia, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000; 2ª ed, corr. y aum., ed. de Arnaldo Saraiva, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade, 2005.

Dos pequeños «pastiches» medievalistas con la presencia de la madre

António Sá

El vínculo que supuestamente existe entre una hija adolescente y su madre, un vínculo contractual basado en acuerdos que no se verbalizan pero que cristalizan en unión inalienable, obliga a que la madre apruebe todo lo que la hija pueda ofrecer. Así formulada, esta suposición parece fuertemente impositiva. Y así se manifiesta en la relación establecida en el poema *Canção*, uno de los más conocidos de la obra poética de Eugénio de Andrade. La palabra pertenece a la figura femenina: mientras borda un pañuelo, una muchacha que cuenta las situaciones a las que tiene que enfrentarse y le pregunta a su madre qué debe hacer, sin permitir autonomía respecto a la voluntad de la madre. Tres veces aparece la pregunta *mae, dou-lho ou não?* [madre, se lo doy o no?]. Estamos ante alguien cuyo modo de existir es dependiente del poder materno. En esta interrelación se insinúa un tercer elemento representado por un personaje masculino, un muchacho. Alguien que sólo «llega»: en la brevedad de la canción, su llegada no ha de ser explicada porque actúa como elemento mediador –y perturbador– en la relación de la madre y la hija. Para que la joven, voz femenina interpelante, integre imaginariamente esa perturbación, debe pasar por la autorización de la madre. ¿Qué ha de ofrecer esta joven al muchacho? En primer lugar, algo que le pertenece,

um cravo [un clavel]; después, el fruto de su trabajo, *um lenço de mão* [un pañuelo]; y finalmente, su propia naturaleza humana *o coração* [el corazón]. Se supone que todos eso elementos sólo le pertenecen condicionalmente, porque el vínculo que la une a la madre así lo determina para poder mantener la fidelidad, sin margen de traición, y ese tópico –la traición a las referencias maternas– define gran parte del universo en el que se mueve el poema. Sin embargo, y sin que haya respuestas, en la última estrofa del poema, el clavel y el pañuelo son ofrecidos al muchacho al margen de los designios maternos. Tanto el clavel como el mañuelo, más allá de un valor literal, como inocentes objetos afectivos contienen un alto valor simbólico: efímero, el clavel representa algo que se tiene por naturaleza y es clara muestra de una realidad física impregnada de contenidos eróticos; el pañuelo, objeto demorada y amorosamente elaborado por el tiempo, también es un símbolo erótico al que se añade la maceración afectiva del bordado. En el punto álgido de este proceso, el corazón evidencia el mayor valor de entrega afectiva. Dice el poema:

Tinha um cravo no meu balcao;
Veio um rapaz e pediu-mo
-mae, dou-lho ou nao?

Sentada, bordava um lenço de mao;
Veio um rapaz e pediu-mo
-mae, dou-lho ou nao?

Dei um cravo e dei um lenço,
Só nao dei o coraçao;
Mas se o rapaz mopedir
-mae, dou-lho ou nao?[1]

Da inicio a *Primeiros Poemas*, y Eugénio de Andrade lo selecciona de entre los que constituyen su producción inicial; data de

[1] «Tenía un clavel en mi balcón; / vino un muchacho y me lo pidió / madre, ¿se lo doy o no? // Sentada, bordaba un pañuelo; / vino un muchacho y me lo pidió / madre, ¿se lo doy o no? // Le di un clavel y le di un pañuelo, / no le di el corazón / pero si el muchacho me lo pidiese / madre, ¿se lo doy o no?».

1942 y suele encontrarse en antologías de su obra. Sobre él hizo el poeta un pequeño comentario aclaratorio en la intervención «Palavras no Fundão», publicada en el volumen *À sombra da Memória* (1993). Y ahí aparece el siguiente pasaje: «es una canción escrita durante esas vacaciones a las que ya he aludido, a los quince o dieciséis años: lo que no tiene de rural, lo tiene de medieval, en claro homenaje a nuestros cancioneros.» De hecho, el título y algunos aspectos estructurales del poema remiten a la morfología, desde una acepción genérica, de las cantigas de amigo de los Cancioneros medievales. Para empezar, el título *Canção*. En el contexto literario de la primera mitad del siglo XX, el término evidencia una composición de características ingenuamente reflexivas, imbuida de raíces populares que remite a la cantiga medieval. En ese sentido en título sería apropiado, pero su valor semántico marca un tipo de composición banalmente vulgar, y ese no es el tono pretendido. Busca la sencillez pura, sin vulgaridades, del que no se excluye la sombra de una angustia primordial, la de la separación, la de la inminente ruptura del abrazo materno.

Forman el poema tres estrofas con refrán o estribillo y, como ya se ha dicho, presenta las características comunes de la cantiga de amigo. Una de ellas consiste en el uso del dístico como forma estrófica propia de la *paralelística*, tipo estructuralmente fijo de la poética gallego-portuguesa. Sin embargo, hay irregularidades: en la tercera estrofa –un trístico, y no un dístico–, que sería imposible en la *paralelística*, según el preciso esquema de repeticiones que lo caracteriza y por estar sometida a la elaborada composición musical. De cualquier modo, la construcción global del poema busca la imitación del paralelismo en la repetición de la idea de la dádiva en las tres estrofas; y asimismo en la repetición integral, en los dísticos, del verso *veio um rapaz e pediu-mo* que se sucede –aunque con la alteración en la tercera estrofa de *mas se o rapaz mo pedir*– en un registro condicional que concuerda con el tono que la joven da a su discurso y que responde a la posibilidad de ser cortejada, precediendo a la curva entonacional interrogativa. Yncluso hay rimas alternas con el diptongo nasal *-ão* que recuerdan las rimas consonantes de la cantiga medieval.

Otra característica común consiste en el recurso del refrán, en este caso formado por un solo verso, con el que termina cada

estrofa, *mae, dou-lho ou não?*, el único verso en el que se interpela a la madre y que establece un diálogo que queda abierto. En este sencillo verso recae la angustia de la decisión y la consecuente ruptura de la dependencia exclusiva del amor materno.

Además de estos recursos alusivos, la complejidad del esquema paralelístico se abandona en favor de una mayor ductilidad y de una aproximación a lo «popular» o a lo «rural», término usado por el poeta, en un persistente imaginario romántico que tiende a aproximar los ritmos e las poéticas medievales de las tonadas y formas populares. De este modo se crea una simbiosis en la que el clavel y el pañuelo son elementos de las poéticas y las narrativas populares, como asimismo lo son el vocablo «rapaz» y la magia de las tríadas: tres estrofas para tres elementos que constituyen otros tantos ofrecimientos.

En algunas cantigas de amigo se comprueba esta dependencia ansiosa respecto a la voluntad materna. El trazo de esa dependencia se manifiesta particularmente en el uso de expresiones como *se vos prouguesse* o *se a vós prouguer*, [si os place]. Es decir, la muchacha se encontrará con el amigo y dará paso a la relación amorosa siempre y cuando la madre lo permita, *se lhe aprouver* [si lo aprueba]. Puede manifestarse también por una petición, un ruego. Sirven de ejemplo los versos del trovador Afonso Mendes de Besteiros, cuya actividad poética se sitúa entre 1250 y 1275: *Mia madre, venho-vos rogar / como roga filha a senhor.* La hija empieza por «rogar», subraya así la distancia que hay entre la que tiene el poder, la «senhor», y la «filha» que debe obedecer y marca una posición jerárquica claramente definida. Pero eso no le impide, en la siguiente estrofa, censurar a la madre por no apiadarse del sufrimiento del amigo: *E sodes desmesurada, / que vos não queredes doer.* El epíteto «desmesurada» es muy insolente, equivale a «injusta» o «nada razonable.» Y el paso siguiente será desobedecer la voluntad de la madre: *Vee-lo-ei eu, per bõa fé.* Por tanto, independientemente de las imposiciones, la muchacha verá al amigo y lo hará convencida (por la *bõa fé*) de su amor.

En el poema de Eugénio de Andrade la independencia de la muchacha no se hace tan evidente. Además, como ya se ha observado, no se trata de una petición, sino de una pregunta. Y esta duda sin respuesta en el poema queda claramente resuelta respec-

to a los dos primeros objetos *–dei um cravo* y *dei un lenço–*, pero se mantiene, y más angustiosa, sobre el tercero de esos elementos, el corazón, la entrega total. Esta duda, esta angustia, no se hace tan evidente en las cantigas de amigo, donde el «contraro» entre madre e hija se establece desde un sentido más práctico. En el mejor de los casos, la hija ruega la autorización de la madre, sin tenerla demasiado en cuenta; y por el contexto en el que esta condición se establece, la muchacha muestra una debilidad relativa, aunque también con algún temor solucionable sin excesivo esfuerzo, por percibir en la madre cierta connivencia o, en caso de oposición, por sentirse capaz de encontrar algún modo más o menos subrepticio de salirse con la suya, y reduce a la madre a mero estorbo respecto a las perspectivas amorosas. Estas son las convenciones en las que se mueve y evoluciona la poesía trovadoresca peninsular. Y sensible a su levedad y su luminosidad, Eugénio de Andrade manifiesta en algunos textos en prosa su admiración por los poetas de los Cancioneros.

Un aspecto decisivo consiste en el recurso a la convención de atribuir voz discursiva al personaje femenino. En los poemas medievales la muchacha conmueve al amigo, y aquí, la inquieta dádiva se ofrece al muchacho, forma recurrente en la poesía de Andrade. Al tratarse de una poética homoerótica, no es inadecuado aproximar la ansiosa vivencia de la muchacha, en la interrelación que establece con la madre y con el amigo, a la vivencia del sujeto poético con las instancias materna y erótica. Y más si se tiene en cuenta que este es el único poema de toda la obra de Andrade elaborado según este molde.

Es menos atrevida, y por tanto, más próxima a la actitud recreada en el poema de Eugénio de Andrade, incluso por la forma interrogativa adoptada, la joven de una cantiga de João Zorro, juglar que debía de componer antes y durante los primeros años del reinado de D. Dinos (1279-1325):

– Cabelos, los meus cabelos,
el-rey m'enviou por elos!
Madre, que lhis farey?
– Filha, dade-os a el.rey.

– Garcetas, las myas garcetas,
el-rey m'enviou por elas!
Madre, que lhis farei?
– Filha, dade-as a el-rey.

Las *garcetas* son las trenzas que distinguen a la mujer soltera y que tanto seducen al rey y a más de un cortesano, y asimismo, tanto los obligan –y obligan a la doncella, por traslación de sinécdoque– al rapto nupcial: según las costumbres cortesanas, el rey disponía los matrimonios de sus vasallos. Por un proceso de simple asociación, hemos de encontrar otros cabellos, el pelo suelto de la mujer que canta, en otro poema de Eugénio de Andrade, «Canção para a minha mãe», incluido en *Os amantes sem dinheiro* y publicado por primera vez en 1950:

Uma mulher a cantar
de cabelo despenteado.

(Era o tempo das gaivotas
mas o par tinha secado).

Pelos seus braços caíam
frutos maduros de outono,

pelas pernas escorriam
águas mortas de abandono.

(Uma crianza juntava
o cabelo destrançado).

Gaivotas não as havia
e o mar timha secado[2].

---

[2] «Una mujer que canta / con el pelo despeinado. // (Era el tiempo de las gaviotas / pero el mar se había secado). // Por sus brazos caían / frutos maduros de otoño, // por las piernas escurrían / aguas muertas de abandono. // (un niño recogía / el pelo destrenzado). // Gaviotas no las había / y el mar se había secado».

En la obra de Eugénio de Andrade, la madre se acerca más a una alusión que a un retrato, y aparecen tópicos reconocibles en los poemas en los que, de modo más o menos directo, el lector entiende que la madre es un referente: el del canto, a veces sustituido por la danza, o asociado a ella; el del cabello; y sobre todo, el del mar o el de las aguas. Hay otros –en especial, la tierra y la casa–, y todos ellos son recurrentes e impregnadores.

Observemos los aspectos que presenta el texto a partir de su desarrollo en estructuras paralelas. No es difícil asociar a la experiencia de una felicidad descuidada el acto de *cantar / de cabelo despenteado*. Y este movimiento pleno, anunciado ya desde la primera estrofa, va a repercutir en la quinta estrofa con la aparición de un nuevo personaje, *a crianza*, encargado de recoger el pelo destrenzado. Su labor sería dar un orden o un sentido a lo que se encuentra desprendido y disperso; y esta puede ser una definición de la labor que ha de cumplir el poeta.

Más enigmáticas son las referencias al *tempo das gaivotas* y a las *águas mortas* y que constituyen los otros dos paralelismos estructurales. Desde la segunda estrofa se indica que era el tiempo de las gaviotas, cuando las gaviotas vuelan a tierra, y eso tanto puede referirse al final del día como al ritmo de las estaciones, al otoño o al invierno. Metáfora, por tanto, de vida declinante. Sin embargo, el mar no se presenta más vivo, como ocurre en esas estaciones del año, sino que, por el contrario, se había secado. La sexta estrofa retoma estos datos, pero sin gaviotas aunque fuera su época. Si se acepta tal paradoja, algo falla para que se realice plenamente el declive de la vida, y la melancolía se insinúa y crece por la repetición casi *ipsis verbis* del segundo verso del dístico: *e o mar tinha secado.* ¿Qué significa? Una posible interpretación sería la pérdida irreversible de las fuentes de vida, es decir, de la capacidad puramente femenina de ejercer la maternidad.

Son paralelismos que se responden de lejos: el de las estrofas impares (primera y quinta) sobre los cabellos de la madre, y el de las pares (segunda y sexta) sobre las gaviotas y el mar. Además de estos y en simetría, actúa el paralelismo de la tercera y cuarta estrofas: son dísticos construidos en anáfora desde la que se nombran los miembros del cuerpo acompañados de un movimiento de entrega y abandono (*pelos seus braços caíam*; *pelas pernas esco-*

rriam). Si de los brazos caen frutos maduros de otoño –todo lo que la edad madura ofrece–, se escurren aguas muertas de abandono de las piernas para mostrar el final del ciclo procreador de la mujer. El abandono se lee como aceptación de las vicisitudes a las que el envejecimiento la sujeta, y se puede interpretar como una referencia biográfica del propio poeta, y que en otros textos, también se puede entender como el abandono que a la madre y al hijo les impuso el padre. Y una vez más se perfila aquí el tema de la fidelidad a la madre y a todo lo que esta representa, por la propia piedad que suscita el devenir materno: una *pietà* invertida. Y el gesto del niño al juntar el pelo suelto de la madre puede evocar, de modo irreversible, la proximidad física y la similar *pietà* invertida de los dos únicos personajes de la película *Madre e hijo* de Alexander Sokurov (1998). Piedad, fidelidad y el espectro de la traición. Y todo vertido en estos doce versos, seis con rimas alternas y todos en perfecta redondilla mayor, en una nada común sumisión de Eugénio de Andrade, en una isometría y en un recurso tan propio de la sugestión popular.

Estos dos poemas, *Canção* (1942) y *Canção para a minha mãe* (1950), fueron escritos antes de la muerte de la madre de Andrade, que fue en 1956, y constituyen referencias iniciales de los modos complejos y ramificados de la huella de la instancia materna en la obra del poeta. Son versos en los que con más nitidez surge el uso de las estructuras paralelas al gusto medieval e, incluso así, quedan diluidas. De hecho, estos poemas no son verdaderos pastiches, de ahí las comillas en el título de estas notas, sino más propiamente alusiones, homenajes a la inspiración y al punto de referencia de la poética medieval. Esto no significa que no permanezcan como rasgos estilísticos omnipresentes en la obra de Eugénio de Andrade los paralelismos, las simetrías, las anáforas, las reiteraciones, las asociaciones y, como apuntó Óscar Lopes en su ensayo *Uma espécie de música*, estos trazos aparecen en tan fluidas y múltiples modalidades y posibilidades combinatorias que frecuentemente sólo pueden percibirse de manera subliminal, como *uma espécie de música*, en ritmos casi imperceptibles, como llegados del fondo de las tradiciones poéticas, pero sin reproducirlas y, más allá de eso, imponen significados metafóricos y éticos (por la ascesis, la sencillez y la fugacidad, por la vocación popular

y democrática) que actúan simultáneamente con los significados más trascendentes expresados desde los mismos contenidos semánticos©

BIBLIOGRAFÍA:

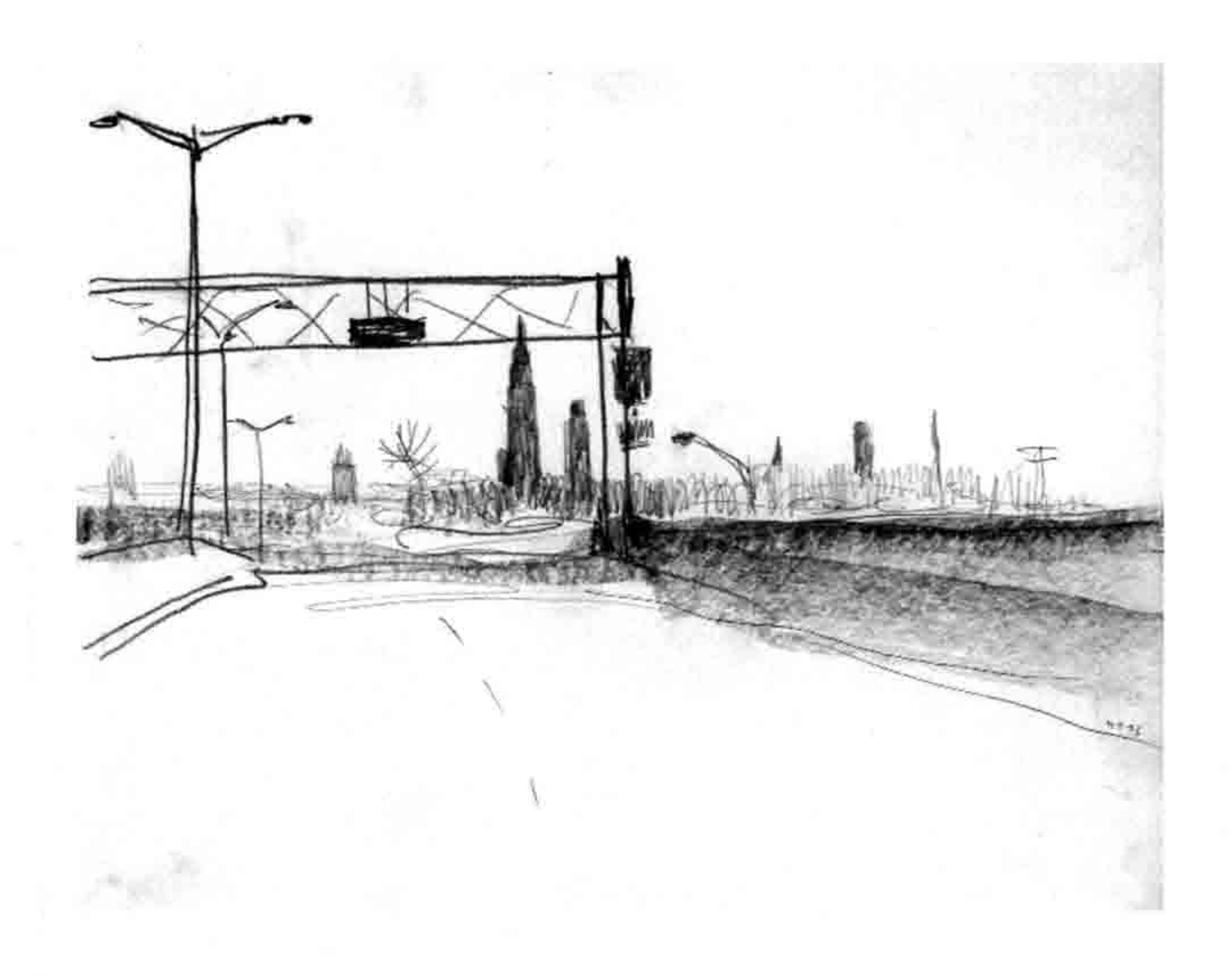
Andrade, Eugénio (2005), *Poesia*, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade.

Nunes, José Joaquim (1973), *Cantigas d'amigo*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.

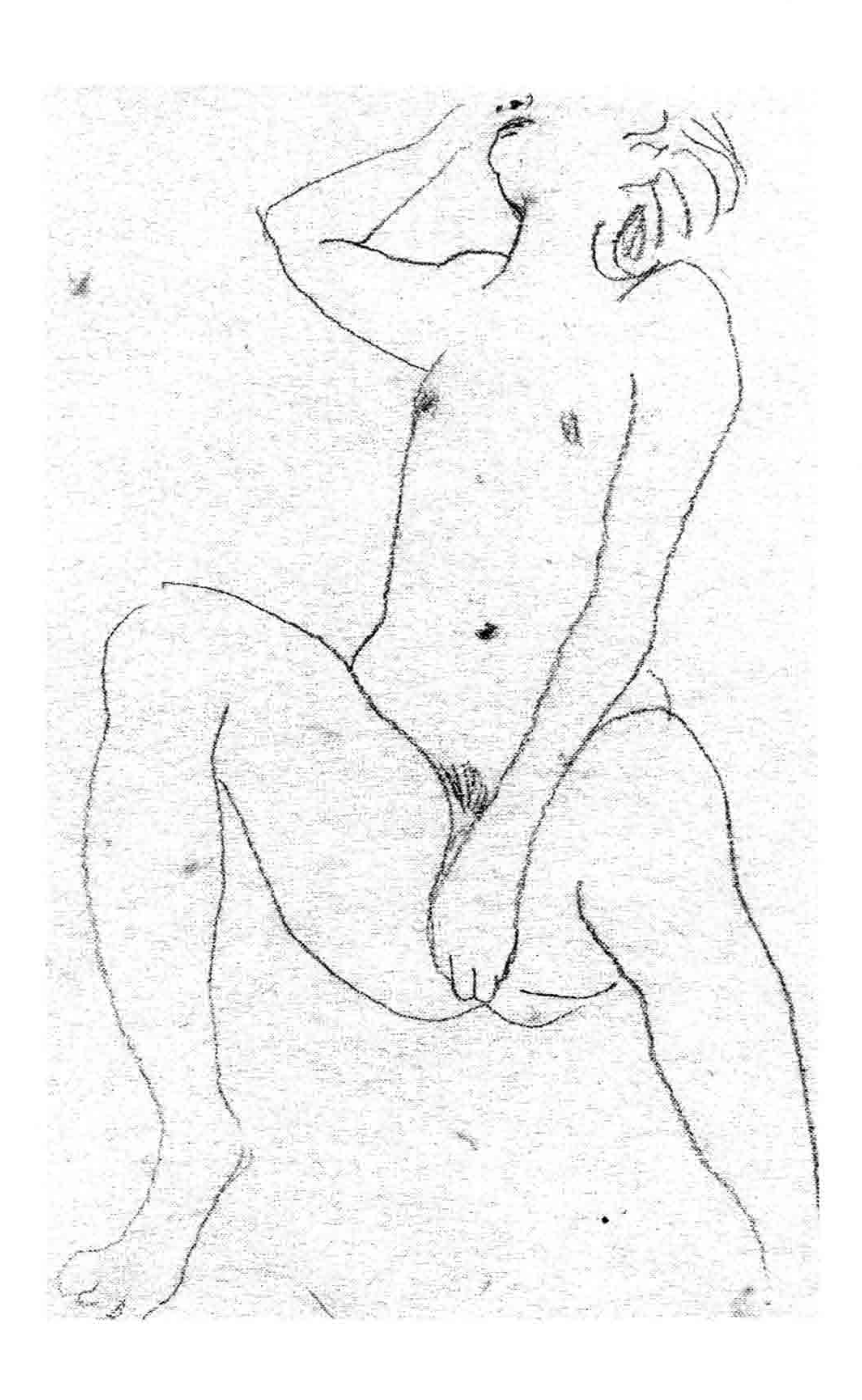
Cunha, Celso (1949), *O cancioneiro de João Zorro*, Rio de Janeiro.

Saraiva, Arnaldo (1995), *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade.

Lopes, Óscar (2001), *Uma espécie de música*, Oporto, Campo das Letras.




CH
Carta



Cuarenta días de mayo

Jon Kortazar

Escribí mi última carta desde Bilbao en Marzo del año pasado, cuando esa historia de Eta, tan aburrida y tan pesada, parecía llegar a su fin, llagar su última historia negra. Ahora vuelvo a escribir una carta desde Bilbao. Bueno, lo cierto es que la escribí algunos días antes de que la pesadilla se instalara en mis sueños.

Había escrito de las nuevas nuevas. De los cielos abiertos, de un mayo que había sido, a pesar de abril, cruel, con sus tormentas y con su tiempo revuelto, y de que las madres de mis compañeros recordaban aquello del cuarenta de mayo. Y era cierto, en Bilbao, mayo duraba cuarenta días. Diez días de exposiciones, diez de libros y diez de (sí, lo oirán bien) de jardines. Y diez de futuro. La síntesis de las cosas buenas: libros, arte, naturaleza y futuro. Un cuadrado perfecto. Y el cuarenta de mayo, se cerraba el círculo.

Diez días de arte

Siempre pude decir que la burguesía bilbaína supo desde el principio que el arte se enseñaba al público; que prefería la mirada sobre lo que distinguía a los señores, a los que tenían, sobre el ojo que diseña algo privado, íntimo y desasosegante al mismo tiempo, un ojo que mira la subversión y que juega y prefiere la quimera.

Fuimos de los que supimos que las nuevas catedrales no son los estadios. ¿Para qué?, ya teníamos un estadio que se llamaba precisamente así. La Catedral... No, los nuevos iconos de la postmo-

dernidad, eran los museos. Y lo supimos también hace diez años cuando se abrió el Guggenheim Bilbao.

Andreas Huyssen que en su libro *En busca del futuro perdido* habla de la nueva función de los museos en las sociedades contemporáneas, habla de «la museización de enteras regiones industriales, la restauración de los centros urbanos, y el sueño de proveer a todo individuo de su propio museo personal mediante la colección, conservación y videocámaras».

El del museo representa el sueño de la conservación de una memoria, pero también del uso de toda una ciudad como museo propio. Por eso en Bilbao el museo se expande. El Guggenheim expone su colección privada de artistas vascos. Primero fue mi admirado Jesus Mari Lazkano hablando desde Bilbao de Nueva York, desde nuestros ojos de los ojos verticales de la ciudad de los rascacielos. Y ahora en el Gran Museo (que no llega, por desgracia a Gran Manzana) puede verse la obra de Koldobika Jauregi un escultor preocupado por la guerra de Irak, autor de una escultura que mezcla en su diversidad, la materia barroca y la especial contemplación de un mundo de la crueldad. Pero es Anselm Kiefer la figura de este tiempo de cuarenta días. El mismo Huyssen al que nos referíamos unas líneas –unos recuerdos– más arriba habla de Kiefer como un creador de «imaginería teutónica, monumentalismo wagneriano y nebulosa inclinación hacia el mito y la catástrofe». Resumiendo algunas opiniones críticas con el autor reseña que el éxito del artista se debe más bien a una recepción norteamericana, a la que la crítica alemana reprocha una frágil aceptación de la «fascinación superficial y una *mise en scène* pomposa». Que Kiefer provenga de la recepción americana casa bien con el hecho de que se exponga en el Guggenheim. Que además la crítica alemana suponga que representa a «un irracionalista y a un reaccionario» tiene, que ver, me temo, no con lo que se expone en el Museo, sino a lo que se amenaza a la sociedad.

Mientras tanto, la venerable, y si yo fuera Luis Alberto de Cuenca diría benemérita, institución del Museo de Bellas Artes, con la ayuda de la Fundación BBK, presenta una impresionante colección con el título de «El retrato en el Museo del Pardo». Sería una broma comparar la tradición con la vanguardia, el pasado del Pardo con la nueva pintura presente en el Guggenheim.

Los juegos de espejos que se ven en esta exposición tienen mucho que ver con un asunción del retrato como una explosión de lo privado puesto en la mirada pública. Y Velázquez, El Greco y Goya crean un espacio de la intimidad, del ojo que sabe que retratar es ofrecer una psicología a la contemplación pública.

Lo privado y lo público se muestra en Bilbao, sin embargo, en la contraposición entre el arte en el museo, ya sea el viejo, ya sea el nuevo, y el arte en la calle, en la mirada pública. La exposición de Robert Indiana planta en la calle sus grandes esculturas que proclaman «LOVE» para todo el mundo. ¡Lástima que no le escuchen todos los paseantes!

Diez días de libros

La literatura es un arte privado. Lectura en soledad y silencio, en el siseo de la palabra dicha en voz baja y en creación solitaria. Se dijo, siempre con razón, que el tiempo de la literatura correspondía a un tiempo del sosiego, de lo privado, que poco tiene que ver con el tiempo apresurado de la sociedad contemporánea. Un tiempo de la estancia, del estar, y de la estancia y habitación privada, frente a la movilidad de las masas.

Pero el tiempo de los libros en Bilbao es el tiempo de creación de la exposición frente a la lectura callada o comentada entre un coro de amigos. Más un tiempo de lo extraliterario que de lo literario en sí mismo. Si los grandes Museos de Bilbao son los promotores de una idea de arte que tiende a la exposición monumental, el mundo del libro en Bilbao quiere también ser grande, mirar a la industria.

Posee como el arte dos tendencias que miran a lo público y a lo privado, a la exposición de la mirada pública y a la reconciliación del ser de uno mismo. Lo privado, en esta sección del libro, tiene como marco en estos cuarenta días de mayo la celebración de la I Noche de la Edición de Euskadi que se celebró en el Hotel Carlton. Lo público se reúne en torno a las carpas del Arenal que animan al contacto con el público en la Feria del Libro, en busca del siempre impreciso lector.

Privado –cena en el Hotel– y público –Feria del libro con el consabido 10 % de descuento– se dan la mano en los diez días del libro, pero uno debe confesar que le parece que lo extraliterario, lo industrial come terreno a lo literario en este evento. La I Noche de la Edición, ¿cómo podría ser de otro modo? y además está bien que sea así, fue organizada por la Cámara del Libro de Euskadi y el Gremio de Editores de Euskadi, que aparecen como organizadores de la Feria del libro, junto a la Asociación de Libreros.

La Feria del Libro quiere parecerse a otras Ferias del Libro: Premios a autores, internacionales, vascos y «estatales»; firmas de libros y presentaciones, encuentros –aunque breves e interruptus– de autores con sus lectores. No seré yo quien reniegue de este juego de realidad, pero basta dar un repaso al folleto que presenta la feria para darse cuenta que el sistema literario (algunos dicen que es tan precario que más vale hablar de institución literaria) cabe en estos diez días en pocas líneas. Si uno lo repasa, resulta que nuestra autora universal es Toti Martínez de Lezea, digna creadora de novela histórica (cuatro fotos y cinco libros en quince páginas del folleto), que Kirmen Uribe y Bernardo Atxaga mantienen una presencia clara, que nuestro género de interés (¡que casualidad!) es la novela policíaca a la que se dedican dos encuentros, que Jon Arretxe, que escribe crónicas de viajes, se sitúa entre los más nombrados, junto a Edorta Jiménez; que lo más importante es la traducción del euskara al castellano (Jiménez y Arretxe) y que el libro en euskara, a partir de la lectura del folleto, pasa por un momento especial, porque solo se citan cinco libros (y sólo uno es novedad). A los escépticos se les puede señalar que es la lectura de un folleto y que los folletos muestran una mirada traviesa de la realidad.

Diez días de jardines

Para sorpresa del paseante en estos cuarenta días de mayo se celebra en Bilbao el Concurso «Bilbao Jardín 2007». Y a uno se le sube la nostalgia por la garganta y, si hay que ser sincero, por otra parte de su anatomía.

Resulta curiosa esta llegada del Jardín a la ciudad, esta presencia de la naturaleza en la urbe, cuando Aitor Bikandi-Mejías publica un libro con la esperanza de recrear la ciudad. Su texto, *Bilb@o. Diálogo espacial*, quiere reflexionar sobre la ciudad y el concepto de urbe. Por eso resulta curiosa esta entrada de la naturaleza en la ciudad. A uno le tranquiliza la mirad irónica de estos jardines, la de la construcción de Mariscal llenando de escombros un espacio junto al Guggenheim, de Ouka Lule ha creado un espacio desde la esencia del mar, con lo que la mirada irónica crea una distancia sobre la presencia del campo en la ciudad. Pero no se escapen, porque cinco cocineros vascos han creado un jardín junto al Teatro Arriaga lleno de fruta, eso sí, y el ganador lleva por título «Jardín del Txakolí». Lo privado y lo público otra vez en Bilbao creando espacios de imaginación.

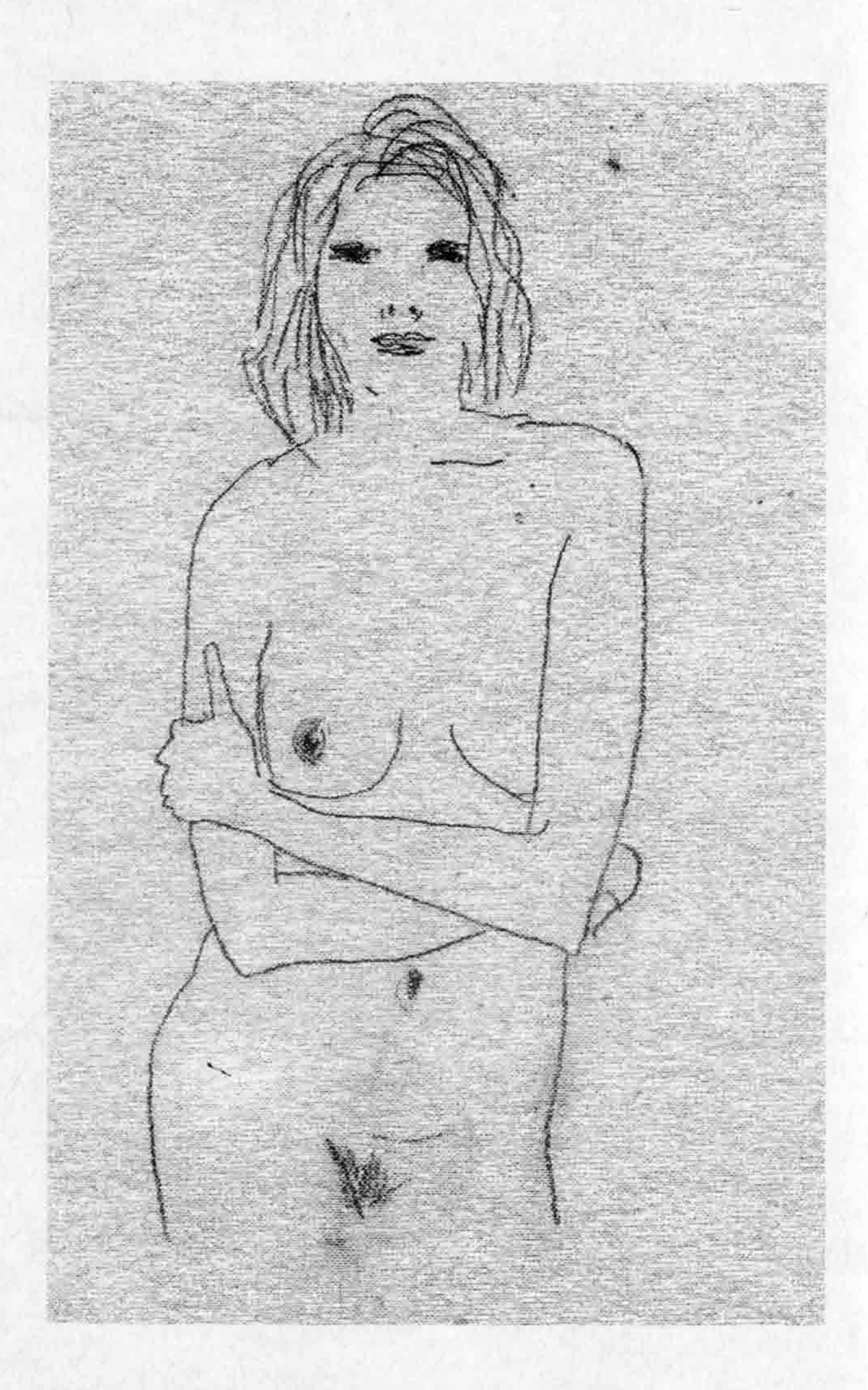
Diez días de futuro

El futuro que viene anuncia Alberto Durero en el Guggenheim y una exposición sobre «45 años de arte y feminismo» en el Museo de Bellas Artes, con lo que en esta delicia de Bilbao la vanguardia se expone en el Museo de siempre y el arte clásico en el Museo que va a ser de siempre. No es mala vuelta de tuerca.

Pero nuestro futuro pasará por entender, como quiere Huyseen que la experiencia humana sabe que el espacio y el tiempo dependen del cambio histórico y que nuestra lucha por el futuro en estos días negros, en estos cuarenta días de mayo, se concreta en la siguiente frase: «La lucha por el futuro no puede actuar desde la nada, necesita de la memoria y el recuerdo como excitantes vitales».

Este Bilbao de lo privado y de lo público, de la cultura industrial y de la creación privada, de la vida y del futuro sabe que aúna memoria y olvido, por eso tiene mayo diez días de futuro.

Y no lo pudo decir mejor la novelista Inma López-Silva, cuando se dirigió a mí y me fulminó: «Eta rompe la tregua y tu otra vez en Compostela». Sí, en Compostela terminando mis cuarenta días de mayo. Yo, como Bilbao, vivo días de futuro C




Punto de
vista



Juan Benet: El Numa, mito de Región

Antonio Martínez Sarrión

EL POETA ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN, GRAN LECTOR Y AMIGO DE JUAN BENET, NOS APORTA ALGUNAS CLAVES PARA PENETRAR EN SU INMARCESIBLE MUNDO.

En un momento del arte español de escribir ficciones en prosa, uno de sus jóvenes cultivadores desenfundó con parsimonia un metafórico envoltorio de patas y piquetas e inició la demolición de todos los códigos hasta entonces transitados y respetados o tenidos en cuenta. A esta acción práctica, seguiría un memorandum razonado de motivos y fines, es decir, una teoría. El primer avance se ensayó en 1961, llevándose a la cima, con todas sus potencias y recursos desplegados, entre el 62 y el 64, por medio de un segundo artefacto. En el 65, apareció todo el plan, explicitado de sobra. Programa y propósito tales, se fueron cumpliendo de forma implacable y siempre al más alto nivel de excelencia, entre esa fecha y 1991. En 1993, moría el ejecutor, pero el cambio de agujas, tras el nuevo tendido de la línea, ya no conoció la vuelta atrás. De esa herencia vivimos.

El ensayo general halló cobijo en un libro de relatos *Nunca llegarás a nada*, el dispositivo completo estaba listo cuando, en 1964, se acabó de escribir *Volverás a Región*, aunque esta novela no apareciera hasta 1967. El plan de operaciones, la razón de ser de la demolición y sus contrapropuestas, se contenían en *La inspiración y el estilo*, ensayo de 1965.

Juan Benet acometió, en primer lugar, lo inexcusable, lo que hace todo demiurgo que se respete: crear un territorio. Nada nuevo. Había precedentes muy ilustres, en idioma castellano:

desde la Comala de Juan Rulfo, hasta el Macondo de García Márquez, pasando por la Santa María de Juan Carlos Onetti. Sin embargo, el precedente mas alto, del que todos los anteriores y, desde luego, Benet bebieron, tenía un nombre cimero: el del novelista norteamericano William Faulkner. Pero también inventaron universos inolvidables y sin referencia a realidad geográfica reconocible, escritores como Ernst Jünger, Julien Gracq, Dino Buzzati, Italo Calvino y, entre los narradores españoles, Rafael Sánchez Ferlosio, íntimo y admirado amigo del ingeniero madrileño. De todos los universos autónomos mencionados, la admiración de Benet se decantó en favor de Faulkner y, en seguida, en Rulfo, por lo que hace al idioma castellano.

La demiurgia benetiana fue ideada, como ya he apuntado, para sus fines iconoclastas y regeneradores de la ficción en prosa española (de la que apenas absolvía a Cervantes, Clarín y Baroja), y de su vicio mayor, el cual cifraba, metafóricamente, en la «bajada a la taberna» y consiguiente instalación y complacencia en una lengua floja y sin brío. Para la sustitución de lenguaje e imaginario, concibió y levantó una arquitectura, que se fue desarrollando en círculos concéntricos o, mejor aún, en espiral, y cuyo núcleo quedó situado en el centro o corazón de un espacio. Su territorio inventado, Región, en que se han querido encontrar características del norte de León y el sur de Asturias, enmarca un bosque tupido e infranqueable, al que su creador llamó Mantua. Este lugar, imantado sobre cualquier otro de la compleja invención benetiana, aparece custodiado por un guardián de perfiles muy ricos, es decir, muy insertos en la simbología y el mito, al que bautizó como Numa, en recuerdo de uno de los primeros y un poco nebulosos reyes de la primitiva Roma, a los que alude un texto muy transitado y utilizado como fuente por el novelista, el clásico de la antropología británica de finales del XIX, *La rama dorada* de Sir James George Frazer.

La ubicación del bosque de Mantua, en el centro de Región, no podernos saber cuándo se produjo. Tenemos constancia cartográfica, en el mapa que el propio Benet confeccionó de sus dominios, con una pericia que en nada se separaba de los mejores de detalle, militares o civiles. Tal mapa aparecía encartado y suelto, en la novela *Herrumbrosas lanzas. Libros I a VI* apareci-

da en 1983. A lo largo de ese gran proyecto inacabado, aparecerían en los libros de la serie, otros planos de mayor detalle aún e incluso gráficos de acciones bélicas. En el momento de ver la luz la narración *Una leyenda: Numa* (1978), la cual va a centrar esta charla, quiero suponer que la centralidad de Mantua era ya indubitable. A tal centralidad y a tan fabuloso bosque, no extrañó que correspondiese un habitante de excepción, el único, por cierto, que parece poblarlo, vigilarlo y recorrerlo. Y ello desde un tiempo que, como casi todo lo a él referido, parece oculto en las brumas de la más legendaria y borrosa de las indeterminaciones.

Si nos paramos en esa especie de subgénero en la ficción en prosa, que se asienta en lugares inventados, de mayor o menos correspondencia con una topología y una historia, enseguida podrá entenderse que, para los fines estratégicos de la poética de Benet, constituían el instrumento idóneo. Y ello porque le permitían saltar limpiamente por encima de sus dos abominaciones: por un lado ese ya aludido costumbrismo o naturalismo ramplón y previsible, por rniy políticamente justificado que se pensara en la España de la posguerra, y, por otro, el vanguardismo de superficie que, para las letras europeas, supuso la irradiante obra de Joyce, a partir de *Ulysses*. Obra que, para Benet, tras volatines formales muy jaleados, no acertaba a esconder bien, lo que en realidad también era puro costumbrismo, pura «taberna». Existía un tercer modo, al que Benet podría haber recurrido, manera que sí sorteaba los dos descartados costumbrismos. Coincidía con las últimas y elaboradas cotas, que, en el muy complejo análisis psicológico en profundidad de personajes y comportamiento, habían llevado a cabo, básicamente, Marcel Proust y Henry James. Supongo que Benet pensó que dichas cotas eran irrebasables, incluso con una modulación personal, que la alejara del seguidismo. Por otro lado, esos dos escritores, sí gozaban desde la adolescencia y sin reserva alguna, de su absoluta devoción lectora. De modo que el tratamiento mitológico, simbólico y poético en prosa, que no desdeñaría excursos muy reiterados por la pura y dura especulacíón intelectual, aparcando la acción sin jamás excusarse por ello, a Juan Benet le pareció mecanismo apropiado y eficaz para emprender y dar cima a su ambicioso proyecto, de aireamiento y destitución.

Tales fines, estructurales y de punto de vista, serían servidos a través de un estilo muy singular. Una escritura que, para siempre, estaría conectada y participaría de la elocuencia más meditada, ese tono que Benet calificaba de «estilo noble» o *grand style*, cuyas fuentes y modelos, para él eran más antiguas en el tiempo que la visión del mundo que deseaba transmitir. Esos cánones elocutivos eran autores tan frecuentados al menos por el novelista como los modernos de finales del XIX y todo el XX. A mí me parece que no correspondían a la matriz castellana, sino a autores latinos como Tácito y Amiano Marcelino y más tardíos como Bossuet, Gibbon, Carlyle, Mommsen o Euclides da Cunha, pero que, fatalmente o al menos a mí, como lector, no pueden menos que sonarme, idioma materno y tradición propia mandan, a las mejores páginas de un Fray Luis de Granada o un Baltasar Gracián, autores a los que, al contrario de los muy queridos de nuestros siglos áureos como Mateo Alemán o el seco y eficaz Bernal Díaz del Castillo, raramente o nunca aludió Benet en sus libros, en entrevistas fiables o en chartas con los amigos.

Pues bien, sentado que el teñido de tales elocuencias foráneas y propias, ha sido el elemento barroco que lleva la batuta en la retórica benetiana, el tránsito por su literatura, en el futuro, quizá varíe poco de lo que, cuantitativamente, y si exceptuamos acaso su novela policíaca *El aire de un crimen*, varió en vida de su autor. Y es que, este arte de la ficción en prosa, siempre supondrá una estrecha senda de alta montaña, para gentes tan exigentes, al menos, como Benet lo fue en sus lecturas, es decir, para pocos, y ello evolucionen como lo hagan en el futuro la novela, el relato y los gustos novelescos. Hay un elemento en la cochura estética de Benet, que rebaja aspereza a la innegable impronta oratoria, y por lo tanto fatalmente arcaizante de buena parte de su escritura y supuso para él y nosotros sus lectores, un alivio o un punto de fuga. Porque los grandes elocuentes a los que admiraba y en alguna medida continuó, carecieron, sin embargo, de un elemento, este sí, absolutamente contemporáneo. En aquellos no habían dejado huellas, porque no existían, las concepciones modernas del espacio y el tiempo, de Einstein y Planck, a Heisenberg o Prygoguin, las cuales matizaron o disolvieron argamasa fideísta, introduciendo relativismos maravillo-

samente utilizables (y utilizados por Benet y otros novelistas «difíciles») en aleación con el humor, gemelo del acaso, que se seguía de esos tan revolucionarios paradigmas, en el campo de las ciencias de la naturaleza, incorporados con mayor parsimonia, a escrituras, ideas y creencias.

Dicho lo anterior, hemos de volver al Numa, ese emblema de Región, esa figura, acaso la más importante, sin duda la más fascinadora de ese universo ficcional. Pero antes, no puedo sino hacer un brevísimo excurso sobre el significado mítico del medio donde vive el Numa, esto es, del bosque de Mantua, cuya soberanía e influjo, hay que decirlo de entrada, irradia mucho más de lo que su delimitación espacial podría indicar. La simbología, en Juan Eduardo Cirlot, por ejemplo, asocia el monte tupido y casi impenetrable, a potencias opuestas a las solares y conexas con la tierra. El ambiente sombrío y poco tranquilizador de ese espacio, lo conecta Jung, por su parte, con el aspecto también peligroso del inconsciente, con su naturaleza devoradora y ocultante de la razón del hombre. Ello explica que los bosques fueran los primeros lugares de culto propiciatorio y aplacador de los dioses, a través de ofrendas, suspendidas de los árboles. El bosque de Mantua, por otra parte, comparece en ocasiones con atributos humanos: piensa, desea, opina, siente. Tal humanización de lo telúrico, vendrá contrabalanceada por una condición cósmica del guardián, es decir, mítica a la máxima potencia.

El Numa, que algo tiene también de esos dioses bárbaros, de algún modo aparece, por oblicuo o elusivo que sea el modo, en casi todas las narraciones que transcurren en ese territorio de invención. La descripción física del Numa es tan madrugadora en Benet, como para avistarse en las primeras páginas de *Volverás a Región*, a mi juicio, y creo que Benet pensaba lo mismo, el buque insignia de toda la flota regionata. Uno no sabe que admirar más en los trazos del personaje, de una economía y potencia poética que nada ha de envidiar a la tragedia griega o al teatro shakespiriano. Se trata de un viejo pastor tuerto, astuto y cruel, vestido de pieles, calzado de cuero y con pinta de tártaro, que recorra el monte «con los ojos cerrados» y en otoño, cuando finaliza la temporada de caza, «acostumbra a cantar una canción muy larga y muy triste que viene a durar unos diez o veinte días». Tal desam-

parado retrato, no debe mover demasiado a compasión, ya que Numa es un ser temible, un asesino desalmado. En todo caso, ese perfil es sobrepujado por otras connotaciones, no menos propias del sujeto: por ejemplo, su existencia tan sólo conjeturable, nunca segura, pues nadie lo vio y, si lo hizo, no vivió para contarlo; al respecto es señalable el estado de alerta en que vive, en cuanto a todo elemento que amenace con invadir la propiedad, estado de alerta que, sin embargo, parece quedar desmentido en *Numa (Una leyenda)* tras esa hipnosis mística de la lámina fluvial de agua, que va invadiendo una ladera del monte, un éxtasis que le impide volver la cabeza (y son las últimas seis palabras del relato) «ante el crujido de la hojarasca». Benet, con astucia suma, no dice más, ahí concluye el texto, pero no la deseable coda imaginativa a cargo del lector que lo ha seguido.

La función guardiana del Numa es tan abarcadora como para incluir, en realidad, un tutelaje producto de cierto trato, que echa sobre el guarda responsabilidades conminatorias, incluso trágicas, pero inconcretables, que tienen que ver con la preservación a rajatabla de un cierto orden natural pero asimismo de la estabilidad social, descargando de esa tarea a los otros, a una tampoco muy concretable comunidad. A causa de tal asunción, no ha faltado crítico que ha querido ver en el terrible celador, una velada alusión a los poderes de un dictador, en el que se adivinaría en filigrana el perfil del general Franco. Tengo para mí, que acaso sea ir demasiado lejos, pero ninguna hipótesis puede ser descartada, por designio de la poética y el plan que guía y gobierna el texto. Lo que sí aparece en el relato, no podía ser de otra manera, siempre a lo lejos, en el espacio y en el tiempo, es la guerra civil en Región: un par de frases informan de confusos y luctuosos hechos de armas. En todo caso, y aludiendo a esa asunción de responsabilidades (y culpas) la suponible primariedad espiritual del Numa, queda a veces desmentida, Benet pone en su boca o pensamiento, una reflexión que rebosa lucidez por parte del feroz custodio: él se encarga de mantener una paz que, por sus métodos, no puede ser más que delictiva, injusta y «ruin», en tanto que la tranquilidad fuera ya de Mantua, la deja y sabe a cargo y bajo la responsabilidad de sus pobladores. Un apaño chapucero, que pudiera ser cualquier cosa, menos un «pacto entre caballeros».

Es evidente que la potentísima figuración del Numa, aun siendo muy personal, no surgió «ex nihilo». Tiene su estirpe, en la que reconoceríamos desde el ángel provisto de la espada flamígera que expulsa del Edén a Adán y Eva, tanto en el relato bíblico como en el gran poema de Milton, texto muy frecuentado por Benet. La temible esfinge de la mitología griega también sería de esa familia de cancerberos, como el Minotauro, por deslizamiento o metamorfosis del bosque en laberinto, nada forzados por cierto.

El texto de «Numa: una leyenda», se compone de dos partes bien diferenciadas, estructural y estilísticamente: una primera, escarpada y abrupta, llena de meandros, incisos, distingos, conjeturas e hipótesis, engastados en oraciones subordinadas y paréntesis que enmarcan a otros, esto es, todo el tan endiablado como riquísimo tejido retórico, tan grato al autor. En esta parte, que cubre los dos tercios aproximadamente del total, Benet agota prácticamente toda la combinatoria y las variaciones imaginables de los vínculos, físicos y anímicos, que pudiera mantener el guadián (no se olvide, siempre de existencia hipotética) con los elementos de la naturaleza, las personas e incluso con categorías más o menos abstractas (el «numen», la «propiedad», los «principios», el «mandato», etc.) que con él se relacionan. La alternancia y concatenación de figuras de lengua, es literalmente deslumbradora, uno de los más altos ejercicios de virtuosismo y poderío del narrador. Toda esta parte, más que ecos faulknerianos, parecería emparentada, con el Kafka de *El castillo*, por su indeterminación, carácter nebuloso, irrealídad a entidad fatalmente inconcreta y conjetural.

En la parte segunda, la escritura se destraba y corre con mucha fluidez por sus cauces, a causa sin duda de la dinamizadora y tensa peripecia que cuenta: un enfrentamiento a muerte entre guarda e intruso, que se resuelve en el abatimiento de éste último.

Cuando en su día leí y releo ahora este tramo, de inmediato soy asaltado por imágenes visuales superpuestas al texto, de mucha pregnancia y relieve, que yo asocio a alguna de esas grandes y demoradas secuencias de peleas a muerte que, en paisajes accidentados y calcinados por el sol –aunque de sobra sé, que el bosque mantuano es más bien lóbrego– han filmado, en *westerns* ya clásicos, realizadores de genio como John Ford, Raoul Walsh,

Anthony Mann o King Vidor. Esa energía, gusto por el detalle mínimo del escenario y máxima concisión verbal, es también la de la prosa de Benet, en las páginas terminales, que se cierran en un giro cósmico, enigmático y abierto, no frecuente ya, en esos grandas *films*.

A la mernoria del lector curtido en Benet o a la curiosidad del aún novicio, dejo ya, pues el tiempo manda, la búsqueda, captura y arqueo de otras apariciones, epifanías o simples citas, en la obra de su creador, del Numa, esa cifra seminal y acaso emblema central, el más alto y mítico, de todo el ciclo de Región, universo literano autónomo, sustentado, como ha apuntado con sagacidad algún estudioso, en dos pilares básicos: la pasión y la clausura. Benet, como esos grandes poetas de lo sombrío, en cuya estirpe lo veo y sitúo, siempre da ciento por uno, aunque pida un pequeño esfuerzo, por respeto al lector, al escritor mismo y a su alto concepto del arte de la palabra©

García Márquez y la poesía

Juan Gustavo Cobo

Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.
Halcón que se vuela
con garza a porfía,
cazarla quería
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garza guerrera,
peligros espera.
La caza de amor
es de altanería:
trabajos de día,
de noche dolor.
Halcón cazador
con garza tan fiera,
peligros espera.

Con este poema de Gil Vicente (¿1465?-¿1536?) incluido en la Floresta de lírica española de José María Blecua, uno de los diez libros que según el propio García Márquez se llevaría a la consabida isla desierta se puede iniciar el recorrido de su amor y devoción por la poesía. Un fragmento del mismo sirvió de epígrafe a *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Este gran lector de poesía la ha tenido siempre presente en su memoria y a la vez la ha puesto como referencia evocadora y sugerente en muchos de sus libros, constituyendo casi una historia de la poesía en lengua española.

X

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegre, cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en un hora justo me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes.
Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Él suspiró hondo y recitó:
¡Oh dulces prendas por mi mal halladas.
Ella no entendió.

«Es un verso del abuelo de mi tatarabuelo», le explicó él. 'Escribió tres églogas, dos elegías, cinco canciones y cuarenta sonetos. Y la mayoría por una portuguesa sin mayores gracias que nunca fue suya, primero porque él era casado, y después porque ella se casó con otro y murió antes que él'. '¿También era fraile? ' 'Soldado' dijo él. Algo se movió en el corazón de Sierva María, pues quiso oír el verso de nuevo. Él lo repitió, y esta vez siguió de largo, con voz intensa y bien articulada, hasta el último de los cuarenta sonetos del caballero de amor y de armas, don Garcilaso de la Vega, muerto en la flor de la edad por una pedrada de guerra *Del amor y otros demonios,* 1994 (p. 145).

Cayetano Delaura usa los versos de Garcilaso de la Vega (1501-1536) como una forma de seducción y encanto para conmover a Sierva María. Se rinde así homenaje al poeta que renovo la lírica castellana incorporandole el endecasílabo italiano con su musicalidad y flexibilidad. El poema tantos siglos despues

todavía es viviente espejo que refleja las incontrolables pasiones humanas.

«Minotauro espeso con voz de centella marina:» con estas palabras define García Márquez al otro gran renovador de la lírica española, el nicaragüense Rubén Darío e infinidad de versos suyos son citados en el *El otoño del patriarca* (1975). Es ese «desorden de la poesía» el que saca en vilo de su sitio al legendario dictador, en una velada lírica en el Teatro Nacional.

> «lo dejó flotando sin su permiso en el trueno de oro de los claros clarines de los arcos triunfales de Martes y Minervas de una gloria que no era la suya, mi general « (p.194)

La poesía vence al poder y muestra cuan breve e irrisorio es su frágil reinado. Nadie se acuerda ya del viejo patriarca. Los niños en las escuelas siguen recitando: «La princesa esta triste, ¿qué tendrá la princesa?».

«Fue el día en que Pablo Neruda pisó la tierra española por primera vez desde la Guerra Civil, en la escala de un lento viaje por mar hacia Valparaíso. Pasó con nosotros una mañana de caza mayor en las librerías de viejo, y en Porter compró un libro antiguo, descuadernado y marchito, por el cual pagó lo que hubiera sido su sueldo de dos meses en el consulado de Rangún. Se movía por entre la gente como un elefante inválido, con un interés infantil en el mecanismo interno de cada cosa, pues el mundo le parecía un inmenso juguete de cuerda con el cual se inventaba la vida». (p. 98).

Así describe García Márquez –en su cuento *Me alquilo para soñar*, que forma parte de sus *Doce cuentos peregrinos* (1992)– al gran poeta chileno Pablo Neruda. Todo el cuento no es más que un homenaje a la poesía y una reafirmación de lo que el propio Neruda dice: «sólo la poesía es clarividente». En ese hecho García Márquez se apoya para mirar el reverso de las cosas; como lo hizo al recibir el Premio Nobel para brindar por ella con estas palabras:

«En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía. Y trato de

dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación y su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte».

Muchas otras pruebas de la importancia que García Márquez rinde a la poesía prodrían aportarse, desde el soneto de Gerardo Diego, «Insomnio», el que califica de magistral y que recita en el cuento El avión de la bella durmiente, hasta los sonetos piedracielistas que escribió, estudiante en Zipaquirá, pero nos queda la certeza de que es la poesía el ineludible corazón de esta dilatada obra narrativa.

GARCÍA MÁRQUEZ Y LOS PRESIDENTES GRAMÁTICOS

Adolescente, Gabriel García Márquez leía en el internado de Zipaquirá los cien tomos de la selección Samper Ortega de literatura colombiana, que este año antologizará Seguros Bolívar en diez volúmenes. Será una muy buena oportunidad no sólo para conocer un material significativo en la formación de nuestro mayor escritor, sino para repasar el estado de nuestras letras en aquel remoto 1937 cuando apareció.

En todo caso una relectura de los diez primeros volúmenes, bajo el rubro generoso de *Ensayos*, nos revela puntos de interés. En primer lugar ideológicos, pues abarca de Miguel Antonio Caro (1843-1909) a Armando Solano (1887-1953), como quien dice del mundo de los presidentes gramáticos a la izquierda liberal preocupada por los problemas del campesinado y la raza indígena.

Los presidentes gramáticos serían entonces Caro, Marco Fidel Suárez y José Manuel Marroquín, más las figuras de Rufino José y Ángel Cuervo. Querían restaurar una tradición a la vez latina y española que creían rota por la independencia, y ponían todo su quehacer intelectual bajo la advocación de la Iglesia. Pero el celebre texto de Caro «Del uso y sus relaciones con el lenguaje», leído en la Academia Colombiana de la Lengua, su baluarte intelectual, en la Junta inaugural del 6 de agosto de 1881, muestra, en realidad, un acertado planteamiento acerca de aquello que los escritores

proponen y el modo como el uso sanciona lo que merece vivir. Dice Caro: «quien haya de componer un verdadero poema, limpia el polvo a algunas voces arrumbadas y pondrá en gira otras nuevas que el uso se encargará de popularizar» (p. 46).

Se remontara, como no, a Roma para esclarecer las relaciones entre lo culto y lo popular y después de aplicarle a Horacio un escolio reaccionario: «acabando por hacer lo que de ordinario hacen gustosas las democracias temprano o tarde, acepto un amo», expresa su conformidad con Andrés Bello.

«El arte de hablar correctamente, esto es, conforme al buen uso que es el uso de la gente educada». Pero siempre subsistirán los ricos manantiales populares nutriendo el vigoroso río de nuestra gran poesía culta: Arcipreste de Hita, Marques de Santillana, Don Jorge Manrique. Lo reconoce Caro con gran claridad:

El verso endecasílabo, que otros no habían acertado a aclimatar, fue en manos de Garcilaso, con los primores y galas que comporta, conquistador de la lírica española, y no sin resistencia, avasallo al popular octosílabo, al modo que el exámetro helénico había humillado en Roma al indígena ritmo saturnino; salvo que en España el genio de la poesía popular tornó luego a levantarse y dominar en el teatro, ostentando originalidad al par que extravagancia, moviéndose al compas de los aplausos de una multitud sin letras» (p. 105).

Por su parte Marco Fidel Suárez, también gramático, también presidente, reitera en cierta forma las ideas de Caro sobre una comunidad basada en el idioma, mas allá de distancias y océanos, guerras y fronteras. Dirá: «Una gran comunidad de pueblos que forman una asociación natural de ochenta millones de almas, no mantenidas por los tratados, sino por vínculos que jamás se quiebran: la raza y las tradiciones en lo pasado; el comercio y las comunicaciones en lo porvenir; la religión y la lengua siempre»(p. 42). Finalmente Rufino José Cuervo, en «El castellano en América», retomará la relación entre lo popular y lo culto, con estas apreciaciones: «en todos los pueblos cultos aparece el idioma nacional en tres formas diferentes: el habla común, de que se vale para el trato diario la gente bien educada; el habla literaria, que tiene por base el habla común de la cual es la forma artística y en

cierto modo ideal, y el habla del vulgo que reputamos como grosera y chabacana» (p. 28).

Solo que como Cuervo lo reconoce esa habla vulgar no solo se mantiene mucho menos incontaminada sino que es también riquísimo repositorio donde se conservan las vetas originales del idioma. Concluye Cuervo:

El habla vulgar «tiene un fondo arcaico que representa la evolución genuina de la lengua, libre de influencias extranjeras».

Acorde quizás con esta idea Samper Ortega publica íntegro el tratado de *Retórica y Poética* de José Manuel Marroquín también gramático, también presidente, que perdió Panamá ante la voracidad norteamericana, y quien en sus páginas hace el censo de tropos e imágenes, géneros y desviaciones, sustentando en la imitación de lo clásico el precepto clave y en *El arte de hablar* de Gómez Hermosilla la Biblia ineludible sobre la corrección y el decoro. La literatura seguía su curso pero el país perdía un trozo grande de su territorio.

Algo de todo esto debió subsistir en la memoria creativa de García Márquez, lector asiduo del *Romancero* y de la *Floresta de lírica española* de Blecua, quien incorporará varios sonetos de Garcilaso de la Vega al texto *Del amor y otros demonios* (1994) como clave interpretativa de sus personajes. Pero lo revelador de esta tradición colombiana de poder y gramática no es ninguno de estos estudiosos que hemos mencionado. Es el personaje inolvidable de García Márquez; según reveló a la revista *Cambio* se trata del general Rafael Uribe Uribe, un caudillo liberal que perdió todas sus guerras y quien fuera asesinado con hachas en Bogotá, en inmediaciones del Congreso de la República. Preso en una cárcel de Antioquía, luego de una de sus innumerables derrotas, no tuvo mejor ocupación que escribir en 1887 un *Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones de lenguaje*, que ahora he tenido la feliz ocurrencia de reeditar la Universidad EAFIT de Medellín.

Armas y letras: una ilustre tradición colombiana a la cual no sería ajeno García Márquez, empedernido luchador por la paz, tan esquiva en Colombia, y creador de un cosmos narrativo tan atento a los susurros del poder como a las leyes de la gramática©




Entrevista



Entrevista con José Manuel Caballero Bonald

Ana Solanes

En esta época del año, el escritor José Manuel Caballero Bonald vive en su casa de Sanlúcar de Barrameda, situada muy cerca de la desembocadura del río Guadalquivir, y consume los días en su jardín o saliendo de noche en noche por la zona, entregado a las lecturas aplazadas durante el año, a alguna cena esporádica con los amigos que viven o veranean por Cádiz, a los paseos junto al mar, los viajes en barco por la bahía o las visitas al coto de Doñana, el paisaje que suele retratar en muchos de sus libros. Éste ha sido un año lleno de homenajes pero duro de sobrellevar para un hombre como él, a quien no parecen gustarle demasiado los comprosisos sociales. Pero los premios a toda su obra, que se suceden cada vez con más frecuencia; la celebración de sus ochenta años, que fueron conmemorados por todo lo alto en su ciudad natal, Jerez de la Frontera; la febril actividad de la Fundación Caballero Bonald, que se ha convertido no sólo en un centro de estudio de su obra, sino en una de las instituciones culturales más fecundas de nuestro país, y la demanda cada vez mayor de sus obras, que se concerta estos días en numerosas reediciones de sus novelas o sus libros de poemas, en la aparición de monográficos como el que le ha dedicado hace poco la revista Litoral y en una interminable sucesión de conferencias, recitales y actos públicos de diversa natulaleza; todo ello ha tenido al autor de «Descrédito del héroe» ocupado hasta la extenuación. No obstante, aún ha tenido la amabilidad de hacer un paréntesis en su tiempo de descanso para contestar a esta entrevista de Cuadernos Hispanoamericanos.

– Sale ahora una antología de sus poemas de amor, versos que escribió entre 1952 y 2005 y que ha reunido bajo el título de Poesía amatoria. Elige ese adjetivo, casi en desuso, porque amatoria «incluye todas aquellas variantes reconocibles del amor». ¿Cuáles son para usted esas variantes a las que ha dedicado versos en el último medio siglo?

– Pues todas las variantes posibles, empezando por el amor a la naturaleza y terminando por el amor propio. Con los años, eso del amor propio se me ha ido convirtiendo en una especie de amor apasionado. Y luego está el erotismo, que es un asunto que da mucho juego, esa especie de ingrediente enigmático del ser humano.

– Habla en el prólogo de un cambio en «las normas que sustentaban su ética estética» ahora, a principios del siglo XXI, con respecto a las que regían su poesía hace años. ¿En qué ha consistido ese cambio? ¿Ha sido una transformación consciente?

– Más o menos consciente. El escritor que no evoluciona es que se ha quedado congelado en un catálogo de libros de ocasión, o algo así. Que yo recuerde, he tenido como tres etapas, tres cambios de rumbo, pero nunca me he apartado del todo de un punto equidistante entre el romanticismo y el surrealismo. He procurado en todos los casos hacer compatible esas dos vertientes literarias, que tampoco son tan distintas.

– Recoge en el libro un bello poema titulado «Azotea» en el que habla de la nostalgia de esa infancia en la que se asomaba al mundo desde lo alto de su casa ¿Cómo recuerda a aquel niño y ese mundo que veía y que soñaba?

– Quiero creer que todavía sigo allí, descubriendo el mundo en esa azotea de mi casa materna. Y ya se sabe que el lugar donde se descubre el mundo ya es para siempre el compendio simbólico del mundo.

– Sus propios orígenes son muy literarios y, sin embargo, tengo entendido que fue Espronceda quien tuvo «la culpa» de que usted decidiera ser escritor...

– Sí; en cierto modo, sí... A mí me dejó deslumbrado Espronceda, no exactamente el poeta, sino el personaje. En su corta vida

---

«A mí me dejó deslumbrado Espronceda, como personaje»

vivió no pocas grandes aventuras humanas, políticas, literarias... Y el caso es que siendo yo casi un adolescente, quise emularlo en dos de las hazañas vividas por Espronceda que tenía más a mano: escribir poesía y llevar una vida licenciosa... Y así hasta hoy.

– En sus libros ha creado el espacio mítico de Argónida. ¿Por qué le gusta tanto a algunos autores inventar ese tipo de geografías? ¿En su caso demuestra eso algún tipo de parentesco con narradores como William Faulkner, creador del condado de Yoknapatawtha, o Juan Carlos Onetti, que sitúa muchas de sus obras en la ciudad imaginaria de Santa María?

– No sé, quién sabe... Creo que me inventé ese nombre de Argónida, con sus deliberadas resonancias clásicas o mitológicas, porque quería buscarle a la realidad de un paisaje, de un mundo concreto, ciertas equivalencias legendarias. A mí no me atraía para nada reflejar la realidad de ese mundo, sino elaborar una aproximación artística, una interpretación distinta de ese mundo. La realidad se me antojaba tan obvia, tan insuficiente, que tenía que cambiarla hasta de nombre.

– ¿Qué importancia le da a la fantasía? ¿Tiene más fuerza para usted que la realidad o es que quizá no existe una frontera clara entre ellas?

– Verá usted, a mí, cada vez con más frecuencia, se me borran esas fronteras entre la realidad y la fantasía, o sea, que a lo mejor es que se me va la cabeza. Pero me llevo muy bien con esa incertidumbre. Siempre he estado enemistado con los que nunca se equivocan y he sido muy partidario de las incertidumbres, sobre todo en el terreno literario. Un ejemplo. Mi primer viaje a París, en 1954, lo hice solo y con muy poco dinero, claro. Al llegar, le pregunté a un mozo de estación si conocía un hotel económico por aquellos alrededores. Me dio unas señas y allí me dirigí. Era un hotel más bien inhóspito y la señora que hacía de recepcionista me enseñó una habitación triste y me dijo que me acomodase antes de ir a firmar en el registro. A los cinco minutos llamó a la puerta diciendo «Monsieur Cabaleró Bonald au téléphone». Nadie sabía que yo estaba allí ni a nadie le

---

«Detrás de la realidad siempre hay un secreto o una fantasía»

había dado mi nombre. Alguien me habló por el teléfono, pero no entendí nada. ¿Qué coño había pasado? Pues muy sencillo, que había salido a flote el fondo enigmático de la realidad. Ese fue uno de los puntos de partida de mi prevención ante la realidad. Detrás de la realidad siempre hay agazapado un secreto o una fantasía.

– *«He perdido la salud buscando un adjetivo», ha llegado a afirmar. ¿Cree que su preocupación, casi obsesión a veces, por la forma, por el rigor y la riqueza del lenguaje constituyen una rareza en el panorama literario actual?*

– Pues ya que me lo pregunta, creo que sí. Pero más que de una rareza, yo diría que es una manera de entender la literatura. Si un escritor no es exigente y riguroso con el uso del lenguaje, es porque no tiene ni puta idea de su oficio.

– *La propia poesía es muchas veces el tema de sus poemas: la dificultad de encontrar las palabras. Lo contaba en su poema «Sobre el imposible oficio de escribir» ¿cómo vive esa lucha por encontrar siempre la palabra exacta?*

–La vivo regular, me desazona, me perturba. Un adjetivo mal empleado puede sabotear un poema. Una palabra bien elegida puede significar poéticamente más de lo que significa en los diccionarios. Y ese es un trabajo bastante agotador. Yo ya, a mi edad, me vengo librando de esas tensiones. O sea, que escribo muy poco.

– *Hasta el año 62 parece tener sólo vocación de poeta, después escribe grandes novelas como Campo de Agramante o Ágata ojo de gato, y, sin embargo, ha asegurado estar cada vez más lejos de la novela, que nota en ellas la mentira y la ficción.*

– No tanto la ficción como el artificio. Los géneros literarios son todos de ficción: la novela, la poesía y hasta las memorias. Pero en la novela el artificio, las estratagemas, las trampas retóricas han acabado resultándome poco llevaderas, incluso enfadosas. Seguro que no volveré a escribir ninguna novela.

– *¿Concibe ahora la poesía como única, o al menos, la más perfecta, forma de expresión?*

– Sin duda, siempre lo he pensado. Un poema es la máxima temperatura que puede alcanzarse con el manejo de la lengua.

«Un poema es la máxima temperatura de la lengua»

– Usted siempre se ha resistido a las etiquetas generacionales ¿fueron más las afinidades políticas que las estéticas, o incluso la pura amistad lo que le unió a sus coetáneos escritores de la llamada generación del 50?

–Sí, en parte sí. Las coincidencias poéticas eran relativas. ¿Qué tienen que ver, por ejemplo, Ángel González y Barral, o Valente y Claudio Rodríguez, o Gil de Biedma y yo mismo? Las afinidades iban por otro lado: la procedencia universitaria, las nocturnidades, los excesos etílicos... Por supuesto que éramos amigos, unos más que otros, y leíamos los mismos libros y teníamos más o menos la misma estatura... Pero lo que más nos unió fue, desde luego, la lucha antifranquista.

– Mucha gente piensa que las ganas de ser combativo se pasan con la edad, que se produce un desencanto que acaba con el ánimo para cualquier lucha. A usted sin embargo no le ha ocurrido así, como demuestra en su Manual de infractores ¿Qué le ha dado la edad a Caballero Bonald?

– Eso de la edad, de la vejez, es un asunto bastante peliagudo. Por un lado te da cosas y por otro te las quita. Te quita más futuro cada vez y cada vez te da más pasado, ¿no es eso? Aparte, claro, del escepticismo, la desgana, las descreencias... A mí, *Manual de infractores*, me devolvió cierta energía que creí agotada, cierto apasionamiento temático, y eso me rejuveneció. Le estoy muy reconocido a ese libro.

– ¿Con los años se siente uno también más libre de decir todo aquello que piensa?

– Sí, supongo que sí. Siempre me ha tentado decir lo que pienso, aunque me costara esfuerzos y me proporcionara algún que otro encontronazo. A mí, los años quizá me hayan hecho más temerario en este sentido. Y eso me produce una especie de satisfacción –digamos– de doble filo.

– En Manual de infractores arremete contra los obedientes ¿qué tipo de obediencia es la que más le irrita?

– Los sumisos, los gregarios, los fanáticos, todos esos que se dejan manipular por los bienpensantes, que es una de las peores lacras de estos tiempos.

«La vejez te quita futuro y te da más pasado»

– ¿Cree que el momento que vivimos es una buena oportunidad para que los poetas recuperen algunas de las claves de la literatura social?

– No lo sé... La literatura social tuvo su justificación y su razón de ser en un tiempo sombrío, carente de todo tipo de libertades. Ahora es distinto, aunque también es cierto que esa especie de neofranquismo, de extrema derecha que se ha instalado en un ala del Partido Popular y en el seno de la Conferencia Episcopal, muy bien podría ser traspasado a la literatura. Lo que pasa es que habría que utilizar un procedimiento, una estrategia expresiva muy distinta a la del realismo social.

– Ha dicho alguna vez que escribe en legítima defensa ¿quiénes son sus agresores?

– Aparecen a diario en la prensa y te salen al paso en cualquier esquina, en cualquier mostrador. Ya los he mentado más arriba, son los bienpensantes, los gregarios, los curas neofranquistas, los adictos a la intolerancia, a la mentira, a los fundamentalismos...

– La memoria es su otro gran punto de partida...

– La memoria es el factor desencadenante de todo lo que escribo. Escribo porque me acuerdo de lo que he vivido. Si perdiera la memoria, tendría que dedicarme a otro oficio.

– El título del primer volumen de sus memorias, Tiempo de guerras perdidas, se refiere en sentido figurado a los sueños frustrados, pero también a la propia guerra perdida. Al finalizar la guerra, se suponía que usted, por su familia, pertenecía a los vencedores y, sin embargo ¿qué hizo que poco a poco se fuera sintiendo del lado de los vencidos?

– No fue un proceso sencillo, no podía serlo. Aparte de algunos conatos precedentes, de algunas respuestas sensibles a las atrocidades de la dictadura, mi primer mentor político fue Dionisio Ridruejo, justamente en el 56, cuando las primeras agitaciones estudiantiles. Después, me uní sin reservas a la lucha antifranquista, trabajé con el partido comunista sin llegar a ser militante.

«La memoria es el factor desencadenante de todo lo que escribo»

– En alguna ocasión ha insinuado que podría escribir un tercer tomo de sus memorias, para completar Tiempo de guerras perdidas y La costumbre de vivir, pero parece que una de las razones por las que no lo hace es que tendría que hablar de los años de la transición democrática, y teme que su opinión al respecto no fuese muy bien recibida. ¿Le parece que la transición no fue tan modélica como muchos sostienen?

– Tal vez los pragmáticos opinen que ese fue el único camino posible para hacer viable la transición. Tal vez. Pero ese proceso acumulativo de casualidades que se produjeron tras la muerte de Franco, tenía que haber incluido un tribunal que juzgara sus crímenes. Pero se decretó la historia sin culpables, se pactó el olvido y todo eso... No conviene olvidar que desde 1975, año de la muerte de Franco, a 1978, cuando se aprueba la Constitución, o a 1979, cuando las primeras elecciones legislativas, y si me apuran, a 1981, cuando la intentona de golpe de estado, España vive cuatro o cinco años atroces, de lo más alarmantes. La ultraderecha, una vez más, no aceptaba perder. Y todo eso llevó consigo la supervivencia latente del franquismo, lo estamos viendo. Prefiero no escribir sobre nada de eso, la bibliografía es ya casi abrumadora.

– En ocasiones su literatura ha estado más cerca de la tradición latinoamericana, a la que le unen lazos familiares y una gran afinidad tras sus períodos en Colombia y Cuba, que de la tradición inmediata de la lengua castellana.

– Más de una vez he dicho que, aparte de esos dos grandes ejemplos de la literatura española del siglo XX que son Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán, yo me siento muy unido, por toda una serie de afinidades y gustos hereditarios, a una tradición latinoamericana que incluye a poetas como César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Juan Gelman, y a prosistas como Onetti, Rulfo, Carpentier, Lezama Lima, Borges... Por ahí ando.

– Si a Espronceda le debe el deseo de ser escritor, el más concreto de convertirse en poeta se lo debe en parte al descubrimiento de Juan Ramón Jiménez durante aquel año que estuvo enfermo de

---

«De Juan Ramón lo he aprendido casi todo, incluidos sus excesos»

una afección pulmonar durante su adolescencia. Ahora que se conmemora el cincuentenario de su muerte y es tiempo de homenajes ¿de qué forma es deudora su literatura de la de Juan Ramón? ¿cuál es, en su opinión, la mayor grandeza del poeta?

– De Juan Ramón lo he aprendido casi todo, incluidos sus excesos, y no sólo como poeta excepcional sino como prosista singularísimo. El Juan Ramón de *Espacio* o de *Animal de fondo* y el Juan Ramón de *Españoles de tres mundos* suponen para mí la cumbre de la poesía española desde Góngora y la cima de la prosa española desde Quevedo. Con eso está dicho todo.

– Esta revista tiene una sección de título borgiano «El otro, el mismo», en la que se habla de otra vocación de un escritor célebre. Parece que ni pintada para usted, que además de escritor es, o ha sido en diferentes épocas de su vida, estudioso del flamenco, teórico del vino, productor musical, navegante, pintor, guionista de teatro y televisión, letrista, profesor de Literatura Española Contemporánea, editor, subdirector de Papeles de Son Armadans, la revista de Cela, y hasta presidente del PEN Club en España. ¿Se ve a sí mismo como una suma de todas esas personas? ¿Preferiría haber sido alguna de ellas en especial en lugar de ser, sobre todo, el escritor José Manuel Caballero Bonald?

– Pues no estoy tan seguro. Todas esas actividades tenían su sentido y me han servido como almacenaje de experiencias. Pongamos que me hubiese gustado ser, antes que nada, el autor de un buen poema, ese que justifica la vida de quien lo escribió.

– La editorial Seix Barral ha vuelto a editar su poesía completa, Somos el tiempo que nos queda y acaban de aparecer dos amplias antologías de su obra, Summa vitae, en el sello del Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, y una nueva edición de su Poesía amatoria en Visor, y de Descrédito del héroe, en Bartleby. ¿Cree que su poesía ha encontrado mayor eco que nunca entre los lectores? ¿Intuye que ese éxito pueda estar relacionado con el que tuvo su último libro, Manual de infractores?

«Me hubiese gustado ser el autor de un buen poema»

– Es posible, pero esas cosas ocurren cuando uno ha llegado al arrabal de senectud... Yo no he renunciado nunca a mis nutrientes como poeta, y a mí me parece que sí, que los lectores han pensado que valía la pena conocerme mejor. Reconozco que he sido un poeta intermitente, discontinuo, que he perdido la fe en la poesía de vez en cuando, pero al final he vuelto a recuperarla... Esa es otra forma de fidelidad conmigo mismo y quiero pensar que el lector lo nota.

– Su obra siempre ha gozado de un gran prestigio y ha sido recompensada con numerosos premios, tanto en lo que respecta a la narrativa como a la poesía: el Premio Nacional de las Letras, el Pablo Iglesias, el Reina Sofía, el Julián Besteiro y el Premio Andalucía de las Letras, entre otros, por el conjunto de su obra; el Biblioteca Breve por Dos días de setiembre; el Plaza Janés por En la casa de padre; el Boscán por Las horas muertas y hasta el Premio Nacional del Disco por su Archivo del Cante flamenco. Manual de infractores fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura, y el Nacional de la Crítica lo logró tres veces. No puede quejarse...

– No, no me quejo... Esos reconocimientos te van llegando a medida que envejeces, unos a su tiempo y otros de manera tardía. El arte es largo y además qué importa.

– ¿Qué representa para usted la Fundación Caballero Bonald, cuya sede está en Jerez de la Frontera?

– ¿Qué quiere que le diga? Fue una iniciativa del Ayuntamiento que me enorgullece y me sirvió en su día de acicate para volver a Jerez. Yo había estado algo distanciado de mi lugar de nacimiento, tampoco ciertos jerezanos me veían con buenos ojos. En mi obra hay algún que otro enfrentamiento a un sector social anquilosado y retrógrado, ignorante y exquisito a la vez, y eso no me lo perdonaron. Bueno, ya sí, ya aquella clase social ha sido barrida por el propio dinamismo de la historia. Las nuevas generaciones ni se acuerdan ya de ese mundo decadente y abolido. La Fundación creada con mi nombre es buena prueba de ello. Y además, funciona muy bien.

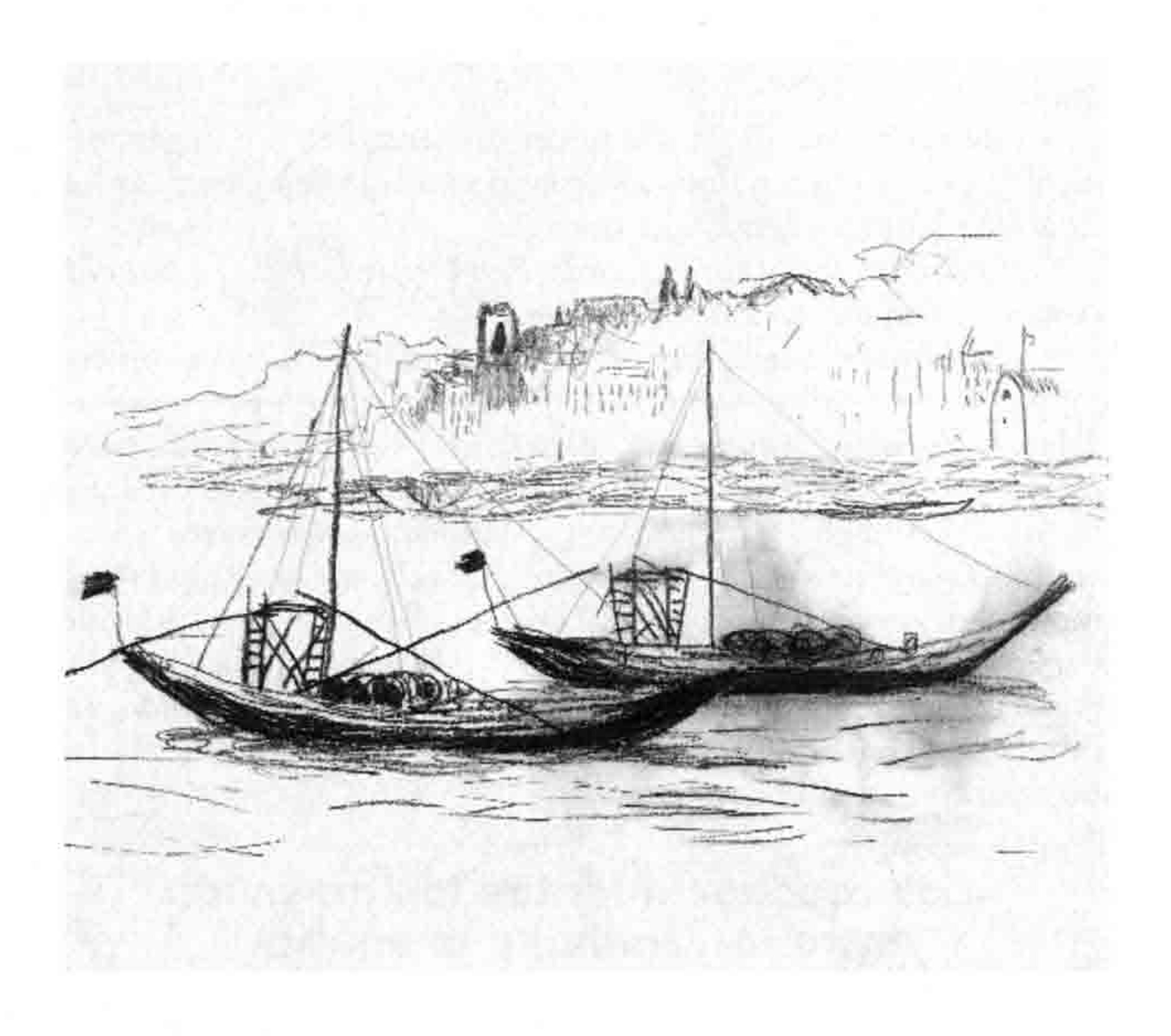
«Los reconocimientos los he vivido entre la vanidad y la apatía»

– Este ha sido un periodo importante para usted. Su ochenta cumpleaños, los homenajes, los reconocimientos. ¿Lo ha vivido con ilusión, con entusiasmo?

– Mitad y mitad... Lo he vivido entre la vanidad y la apatía. A veces, me he sentido muy honrado y a veces muy aturdido. Además, es la primera vez que cumplo ochenta años y todavía no me he acostumbrado.

– Ha dicho que las enseñanzas de la edad convierten la literatura en una carta que el escritor se manda a sí mismo. ¿Tiene ganas de seguirse escribiendo?

– Pocas, la verdad es que tengo pocas ganas. No sé, me falla la constancia o el entusiasmo o ese prurito de mandarme cartas a mí mismo. A lo más que llego es a escribir algún texto circunstancial o a trabajar en algún poema. Ahora tengo dos borradores de poemas, de vez en cuando los repito en la memoria, los voy ajustando en la memoria y a lo mejor de ahí sale algo aceptable. Ya veremos ©





H
Biblioteca


CALEM

La hora azul de Josefa Parra Ramos

Jesús Fernández Palacios

El libro que reseñamos, XXI Premio Unicaja de Poesía en 2006, lo integran 35 poemas distribuidos en tres apartados: 1) *Los lugares*, con 14 poemas; 2) *Las horas*, también con 14; y 3) *Las excusas*, con sólo 7 textos. Todos los poemas son más bien breves, oscilando entre los 17 versos que tienen, por ejemplo, «Taman en Alfuhays» o «Ejercicio de derrota» y apenas los 2 versos que tiene el último poema del libro titulado «Y olvido». Así pues, y como suele ocurrir con casi toda la obra de Josefa Parra, habría que hacer un elogio a la brevedad que, en su caso, es también un elogio a la precisión y, por supuesto, un elogio a la intensidad. Por eso podríamos rematar nuestro comentario diciendo: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno».

Conozco a Josefa Parra desde hace unos 20 años y desde entonces valoro y he defendido su poesía. Recuerdo que en aquel tiempo aún no había publicado ningún libro, aunque sí conocía algunos poemas suyos dispersos en revistas. Y también recuerdo que ya había obtenido el Premio Internacional de Poesía Breve Domecq. Pocos años después, en 1995, fue galardonada con el Premio Internacional de Poesía Loewe a la Creación Joven por un libro, *Elogio a la Mala Yerba* (Visor, Madrid 1996), que nos sorprendió por sus aciertos técnicos y por la profundidad y riesgos de sus planteamientos temáticos y expresivos, confirmando como realidad esa promesa poética que ya nos había adelantado. Al año siguiente tuve el gusto de publicarle su segundo poemario, *Geo-*

Josefa Parra: *La hora azul*, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2007.

grafía carnal (Diputación de Cádiz, 1997), una obra llena de atractivos que ahora no puedo comentar. Y más recientemente le prologué su nueva obra *Tratado de cicatrices* (Editorial Calambur, Madrid, 2006). En dicho prólogo, breve como a ella le gusta y que titulé «Exilio en la tierra», hice unas cuantas reflexiones en las que ahora voy a insistir porque de hecho pueden aplicarse a casi toda su obra poética, incluido el reciente libro *La hora azul*.

La memoria y la nostalgia, el adjetivo preciso y también insuficiente, la metáfora luminosa y la imagen deslumbrante, el verso ágil y airoso, los alejandrinos que se quiebran, el altivo endecasílabo, el acento y la cadencia, los sueños, la vigilia, la pasión y el asombro, los paisajes del amor, el alma encendida, el rostro y el cuerpo amado, los nombres, las palabras de más y de menos, la naturaleza como testigo, el mar y el cielo, el aire que vivifica, la tierra que se pisa, la huella que se deja, los sonidos, el tacto recordado, la piel que se explora, los estremecimientos, el amor y el deseo, la ilusión y el desengaño, la búsqueda, el encuentro, la huida, los ecos de la voz, las fechas señaladas, los días recordados, las noches olvidadas, la alegría y la tristeza, los olores, las estaciones presentidas, los tiempos verbales, los monosílabos determinantes, el pasado que se escribe y se lamenta, el presente que es temblor, el futuro que se anhela y que se teme, la vida que fluye y se diluye, la cima que se confunde con la sima, el cenit que se distingue del nadir, los presentimientos, la melancolía, los días sucesivos y fugaces, los recursos de la astucia, las estrategias malogradas, los triunfos, las derrotas, las maneras y los plazos del morir, el alma y sus tormentos, los dolores y temores, las dudas, los gozos y las sombras, las promesas incumplidas, los errores, las verdades, los aciertos, la amable aliteración....., no son los únicos ingredientes que, hábilmente agitados y luego ordenados, conforman este atractivo *Tratado de cicatrices*, que el hipócrita lector, si se anima, puede completar a su imagen y semejanza. Un tratado que confirma en buena medida lo que sostenía Baudelaire de que el poeta se parece al albatros: «Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío, sus alas de gigante le impiden caminar». Aunque se podría matizar que Josefa Parra vive ese exilio con inteligencia y sensibilidad, neutraliza el griterío con la música de sus poemas y camina por el mundo con astucia e ironía, una mano en el cora-

zón y la otra tendida, como si fueran alas del tamaño de su enorme humanidad.

Y añado ahora: una inteligencia y sensibilidad, una generosa humanidad, una destreza y un oficio, en fin, que se acrecientan en *La hora azul*, precioso e inquietante título que anuncia también su poema número 21, en el que, con una hábil combinación de alejandrinos blancos, Josefa Parra testimonia la inquietud del que vive la caída de la tarde que antecede a la noche cerrada, esa hora del crepúsculo en que retornan los pájaros y que ella nombra como *la hora azul*. Un libro éste que remata brillantemente, y hasta el momento, una creciente y meritoria bibliografía en la que también caben otras dos obras que aún no he citado. Me refiero a *Alcoba del agua* y *Caleidoscopio de Venus*, editados en 2002 y 2005 respectivamente, sin olvidar, claro está, su ineludible inclusión en diversas antologías poéticas dentro y fuera de España, donde algunos de sus poemas han sido traducidos al portugués, francés, alemán y árabe.

En *La hora azul* Josefa Parra despliega un sugerente muestrario temático que, en buena medida, comprende algunas constantes de toda su trayectoria poética desde sus inicios hace más de diez años. Y dichos temas son abordados por lo general desde esa ambigua y misteriosa frontera que separa, o mejor dicho une la realidad con la ficción, la verdad con la mentira, la vigilia con el sueño, lo vivido con lo imaginado, lo sentido con lo anhelado, la certeza con la duda, el valor con el temor, etc..., convirtiendo estos poemas en hermosos artificios que no se sabe muy bien si a la poeta le sirven para vivir con mayor intensidad o para falsificar la vida. O incluso para ambas cosas. Aunque como ella misma reconoce: «cuando la copia supera al original», se siente más satisfecha del poema, terminando por no saber bien si le apasiona más la vida que vive o esa otra vida que se inventa en su poesía.

Un saludable ejercicio de fabulación poética que le permite, por ejemplo, rememorar el mito de Ulises, que no termina nunca de regresar a Ítaca (como en realidad hacen muchos amantes), para reivindicar la búsqueda de lo nuevo y nunca visto, de la belleza imprevista y sorprendente, en un hermoso poema titulado «Peregrino», lleno de preciosas metáforas sobre la condición humana y sus peripecias vitales. O que le permite hablar del abis-

mo que genera el deseo de la carne, lo peligroso: «un abismo lúcido», como ella afirma. O sus reflexiones sobre la esencia amorosa a partir de la interinidad de la pareja en una habitación de hotel. No sé, podría poner muchos ejemplos entresacados de estos poemas.

En definitiva, un ejercicio de simulación poética –el poeta es un fingidor, decía el gran Fernando Pessoa– que le permite vivir otras vidas, entreveradas con la suya propia, con otros protagonistas elegidos por voluntad o al azar, en otros lugares visitados o imaginados, en constantes y hábiles combinaciones métricas que se nutren de heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos fundamentalmente, dispuestos y ordenados con destreza, dotando a sus poemas de una naturalidad y una música envidiables, convirtiendo esos breves artefactos poéticos en sutiles piezas de relojería con sus precisos adjetivos, sus partículas determinantes y sus prestigiados tiempos verbales marcando la distancia que la poeta recorre desde la reflexión a la acción o viceversa.

Como digo, la técnica es depurada y los temas son abundantes y atractivos: de la vida a la muerte, del amor al desamor, de la realidad al deseo, del cuerpo del amado al cuerpo de la amante, de los viajes y regresos, etc., etc. En conclusión, un verdadero incentivo para abrir este libro y dejarnos llevar por las palabras mágicas y envolventes de Josefa Parra –poeta y zahorí– que, según ella misma defiende en su poema «Excelencias de la literatura», son palabras que vivifican lo que nos rodea de cerca o de lejos C

Vuelve Dios*

Isabel de Armas

¿Cómo se puede hablar hoy de Dios? ¿Cómo hablar hoy de lo inefable? En la historia de nuestra tradición religiosa, la pregunta por el lenguaje humano sobre Dios quedó a veces tan escamoteada que la religión fue enseñada como si se tratara de las matemáticas o la biología. Pero la pregunta resurge una y otra vez. La teología negativa, ella sola, es insuficiente, y no en último término por el hecho de ser una respuesta a un planteamiento meramente teórico. Si hablamos de Dios sólo de forma académica y abstracta, lo más probable es que no consigamos decir nada de Él. Para hablar realmente de Dios hay que hacerlo de manera existencial, histórica y biográfica.

Con nada de todo esto está de acuerdo Richard Dawkins, ex profesor de Zoología en la Universidad de California (Berkeley) y en la Universidad de Oxford, y que en la actualidad ocupa la Cátedra Charles Simonyi para la Divulgación de la Ciencia, también en Oxford, desde 1995. En su importante trabajo *El espejismo de Dios*, Dawkins lleva a cabo una valiente defensa de la razón y el método científico como únicas vías para llegar a la verdad y a la paz. Propone que nos alejemos de las nocivas entelequias que nos plantean las religiones y reivindica la posibilidad de una felicidad al margen de los ficticios paraísos que estas nos prometen y por los que nos hacen pagar un precio demasiado alto. ¿Es que el cristianismo, el judaísmo y el islamismo, han causado realmente

* Richard Dawkins: *El espejismo de Dios*, traducción de Regina Hernández Weigand, Editorial Espasa Calpe, Madrid 2007, 450 pp.
Fernando Savater: *La vida eterna*, Editorial Ariel, Barcelona 2007, 261 pp.
Enrique Miret Magdalena: *Creer o no creer.* Hacia una sociedad laica, Editorial Aguilar, Madrid 2007, 318 pp.

tanto daño como para que debamos oponernos activamente a ellos? Su respuesta es que sí. En este nuevo libro, su autor examina, con ingenio, racionalidad y documentación histórica y contemporánea, estos tres puntos: cómo la religión alimenta y justifica la guerra; como la religión fomenta el fanatismo y la xenofobia; cómo la religión perjudica el desarrollo emocional e intelectual de los niños.

Con rigor e ingenio, Dawkins examina a Dios en todas sus formas, desde el tirano obsesionado por el sexo del Antiguo Testamento, hasta el más benigno relojero celestial favorecido por algunos pensadores de la Ilustración. Disecciona los principales argumentos de la religión y demuestra la suprema improbabilidad de un ser supremo.

Este libro dirige una dedicación especial a los que quieren ser ateos, a las «personas –escribe su autor– que sienten imprecisos deseos de abandonar la religión de sus padres y que les gustaría poder hacerlo, pero que simplemente no se dan cuenta de que ese abandono es una opción personal». «Ser ateo –precisa– no es, en absoluto, algo de lo que avergonzarse. Muy al contrario, para alguien ateo es algo de lo que estar orgulloso y llevar la cabeza muy alta el hecho de que, casi siempre, indica una sana independencia mental e, incluso, una mente sana».

Los capítulos más sugerentes y apasionados del volumen que comentamos son aquellos en los que Dawkins se basa en la evolución para invalidar las ideas que se esconden detrás del concepto de «diseño inteligente». «Creemos en la evolución –especifica– porque hay evidencias que la apoyan, y dejaríamos de creer en ella si de la noche a la mañana aparecieran nuevas evidencias que la negaran. Ningún fundamentalismo real afirmaría nunca algo así». Aclara entonces que, si parece apasionado cuando defiende la evolución frente al creacionismo fundamentalista, se debe a que la evidencia de la evolución es tan abrumadoramente fuerte que, le sobrecoge el hecho de que su oponente no pueda verlo o, más habitualmente, que se niegue a verlo porque contradice a su libro sagrado. «Mi creencia en la evolución –concluye– no es fundamentalismo, y tampoco es fe, porque sé que yo podría cambiar mi manera de pensar, y lo haría con gusto, si apareciera una nueva evidencia que lo requiriera».

Para Dawkins, la Hipótesis de Dios es insostenible, y afirma que «es casi seguro que Dios no existe», a pesar de que la religión es omnipresente y de que todas las culturas del mundo tienen una religión. Una y otra vez insiste en que no hay Dios, en que no necesitamos la religión para ser morales y en que podemos explicar las raíces de la religión y de la moralidad en términos no-religiosos. El autor de *El espejismo de Dios* propone unos «Nuevos Diez Mandamientos» para sustituir a los Diez Mandamientos bíblicos:

1. No hagas a los otros lo que no quieras que te hagan a ti.
2. En todo, esfuérzate por no causar daño.
3. Trata a los seres humanos, a los seres vivos y al mundo en general con amor, honestidad, fidelidad y respeto.
4. No pases por alto la maldad ni te acobardes al administrar justicia, pero disponte siempre a perdonar el mal hecho libremente admitido y honestamente arrepentido.
5. Vive con un sentido de alegría y admiración.
6. Busca siempre aprender algo nuevo.
7. Prueba todas las cosas; revisa siempre tus ideas frente a los hechos y prepárate para descartar incluso una creencia muy apreciada si no está conforme a ellos.
8. Nunca busques censurar o interrumpir una disensión; respeta siempre el derecho de los demás a estar en desacuerdo contigo.
9. Fórmate opiniones independientes en la base de tu propia razón y experiencia; no te permitas ser manejado a ciegas por otros.
10. Cuestiónalo todo.

Richard Dawkins, autor también del ya en su día revolucionario *El gen egoísta*, analiza con dureza en el presente libro la irracionalidad y el peligro que entraña la aparentemente inofensiva creencia en Dios y los daños irreparables que la religión ha infligido a la sociedad, desde las Cruzadas al 11-S o el 11-M. Como pensador y científico, lleva a cabo su contundente trabajo sometiendo las doctrinas teológicas al mismo tipo de examen que cualquier teoría científica debe soportar.

Otro ateo convencido

Fernando Savater nos cuenta en *La vida eterna* que, hace ya más de cuarenta años, alentado por la lectura de los libros de Bertrand Russell y desde los planteamientos escépticos de su temprana incredulidad juvenil, se planteó por primera vez la misma pregunta que hoy se reitera: ¿Cómo puede ser que alguien crea de veras en Dios, en el más allá, en todo el circo de lo sobrenatural? Se refiere naturalmente a personas inteligentes, sinceras, de cuya capacidad y coraje mental no tiene ningún derecho a dudar. «Hablo sobre todo –insiste– de contemporáneos, de quienes comparten conmigo la realidad tecnológica y virtual del siglo XXI». Y después de dar un contundente repasón a la actualidad mundial, llega a la conclusión de que la religión continúa presente y a veces agresivamente presente, quizá no más que antaño pero desde luego no menos, que casi siempre. La cuestión es: –se pregunta– ¿por qué tantos creen vigorosamente en lo invisible y lo improbable?

La vida eterna trata de la religión: en qué consiste creer, en qué creemos o no creemos y que vinculación guardan estas creencias con la más importante y central de todas, el afán de inmortalidad. Pero su autor también habla de la verdad, de la diferencia entre credulidad y fe, de las vías no dogmáticas del espíritu, de las implicaciones políticas que tienen las ortodoxias dogmáticas, del papel de la formación religiosa en la educación de las democracias, etc. Con mirada inteligente, laica y actual, Savater trata también en sus páginas de cómo puede vivirse cara a lo inevitable, sin concesiones al pánico ni excesos de esperanza.

Entre cantidad de citas de múltiples autores (santo Tomás, Spinoza, Voltaire, Freud, Marx, Nietszche, Heidegger, Unamuno, Kierkegaard, Baroja, Balzac, Russell, Hume, Feuerbach, Sartre, Ferrater Mora, Borges, Habermas, Ortega y Gasset, Fromm, Arendt y un larguísimo etcétera), Savater va desgranando su propio pensamiento sobre qué significa creer, querer creer, la fe en lo posible y en lo imposible, la magia, el milagro, el Dios personal, la muerte y la inmortalidad, las funciones de la religión, el cuerpo y el alma, el cristianismo y los cristianos, el comportamiento moral, la educación y formación religiosa, las alternativas a las religiones, la escala de valores...

Especialmente interesantes son las matizaciones que el autor hace entre la fe que espiritualiza y la fe que fanatiza. La primera conduce a los que la poseen hacia una más amplia y más comprensiva humanidad, mientras que la segunda funciona como un oscurantismo que impulsa al exterminio y a la persecución implacable de los semejantes. Pero, a pesar de las distinciones y matices, Fernando Savater, que se define como un ateo convencido, aboga decididamente por una sociedad laica no tutelada por ningún tipo de teocracia; se decanta por sociedades democráticas en las que las creencias trascendentes sean un derecho para cada cual pero no una obligación para todos. «Para que pueda realmente darse una sociedad laica –escribe– pero a la vez cohesionada y activa en la búsqueda de mejoras sociales, es preciso dejar bien claro que en la época actual ya no es imprescindible el poder unificador y justiciero de la religión para legitimar estos fines».

El lector tiene en sus manos un libro valiente en el que su autor pone de manifiesto, ante todo y sobre todo, su asco por la mentira. Citando a Michael P. Lynch, autor de *La importancia de la verdad*, escribe: «Los seres humanos mentimos con la misma naturalidad con que respiramos. Mentimos para ocultar nuestras inseguridades, para hacer que otros se sientan mejor, para sentirnos mejor nosotros mismos, para que nos quiera la gente, para proteger a los niños, para librarnos del peligro, para encubrir nuestras fechorías o por pura diversión. La mentira es un auténtico universal: se practica con destreza en el mundo entero». Savater concluye: «Aún así, la mentira no sólo me repugna sino que también me asusta». Y por si fuera poco, añade: «Realmente la mentira, es decir la falsedad voluntariamente asumida y propalada, tiene un parentesco necesario con la muerte; o lo que es lo mismo, proviene de ella y nos acerca a ella».

Les invito a sumergirse en este último ensayo de Fernando Savater: un sugerente trabajo sobre los espejismos y esperanzas del más allá y sus repercusiones prácticas en el más acá.

Un creyente crítico

En los primeros años de la Transición, Enrique Miret Magdalena empezó a escribir en las páginas del nuevo diario *El País*. En

su expresión se mezclaban ideas religiosas con análisis sociológicos, indagando así en la sociedad que se conformaba en las últimas décadas del siglo XX, hasta entrar en el XXI.

Esto es lo que Miret nos presenta en *Creer o no creer*, libro que recoge el conjunto de artículos publicados a lo largo de unos veinte años. El autor los ordena y agrupa en trece capítulos en los que mezcla una parte de religión abierta a nuevos tiempos con diferentes dosis de sociología, economía y política. Los distintos apartados nos hablan de los cambios en la sociedad española, de las leyes, de la moral, de la globalización, de la evolución de la Iglesia, del cristianismo, de razón y fe, de religión y violencia, del misterio del cosmos, del mito de la religión, etc. Miret Magdalena se plantea múltiples interrogantes y dilemas, tales como: ¿Se puede vivir sin valores? ¿Existirá el cristianismo en el siglo XXI? ¿Son tontos los creyentes? ¿Está la razón contra la fe? ¿Hay que volver a los modelos humanistas?... Y como creyente crítico se va dando respuestas sin perder nunca de vista el sentido crítico que le caracteriza. «Las críticas –puntualiza–, vengan del ala conservadora o de la progresista, deben aceptarse para enriquecer nuestro pensamiento, ya que ahogándolas o desacreditándolas no se consigue nada; aumentar, si acaso, el malestar». Se identifica con santo Tomás, el del Evangelio, que quiso cerciorarse personalmente de la presencia de Cristo crucificado y no dejarse llevar de las palabras de los demás. Está claro que el veterano autor del libro que comentamos no está dispuesto a convertirse, en ningún momento y menos a estas alturas del curso, en oveja muda.

«¿Hay que hacer, por tanto, caso omiso de las orientaciones oficiales de la Iglesia» –se pregunta en un determinado momento–? Su respuesta insiste en que hay que distinguir entre la fe y sus expresiones. «Estas últimas –dice– pueden y deben cambiar con los tiempos, las personas y las culturas, y no aferrarse a fórmulas que son expresiones de épocas distintas a las nuestras o que resultan simples opiniones no definitivas que no pueden obligar al creyente, aunque vengan de papas, cardenales, obispos o clérigos». Y se plantea entonces: «Pero, ¿qué es la fe? ¿Se trata de una obediencia ciega a algo que nos mandan aceptar?». Su respuesta es un no rotundo: la fe es para él una experiencia, con todo lo que comporta la palabra «experiencia», de razón, de fruto de la vida, de conciencia positiva de ella. «Un hombre de experiencia –matiza–

no es un ciego sentimental ni un menor de edad mental. Es alguien que va decantando, a través de su vida, lo elementos positivos que ella le proporciona». Más adelante afirma que la fe es, sobre todo, apertura al misterio: «Tener un alma abierta, querer siempre más allá, no aceptar ninguna limitación», dice recordando los testimonios del biblista crítico Bultmann y del teólogo Karl Rahner.

Para Miret lo realmente importante es esa experiencia moral básica, la llamemos como la llamemos, y nos anima a preguntarnos: «¿quién es el verdadero creyente, el que dice no creer y escoge en su vida el bien por el bien, sacrificando su egoísmo, o quien no hace eso en su egoísta vida moral y acepta sólo intelectualmente unas creencias religiosas?». Porque «tener fe no es tener que aceptar jeroglíficos abstractos, sino aceptar con valor y entrega la vida en su profundidad; y no hacerse más problemas de un catálogo de conceptos abstractos que nos evaden del misterio profundo de esta vida que todos llevamos dentro».

Este libro anima a salir de los callejones sin salida, a dejar los sistemas cerrados, en cualquier rama del saber o del hacer, y adoptar ante la vida la actitud que se desprende del *escepticismo constructivista* que hizo dar pasos de gigante a nuestra ciencia actual; o del *ficcionalismo* que propugnó el filósofo de la ciencia Henri Poincaré, consiguiendo así sus invenciones físico-matemáticas; o el *como si* de Vaihinger que utilizó con gran éxito san Ignacio de Loyola cuando recomendaba el uso de los medios humanos como si no hubiera divinos, y de los divinos como si no existieran los humanos.

Consciente de que la sociedad está cambiando a pasos agigantados, Enrique Miret Magdalena, veterano creyente crítico, concluye: «La economía, la política y la sociedad han cambiado, pero no acertamos con el rumbo adecuado para vivir todos mejor. Tampoco acierta la religión, lo mismo en Occidente que en Oriente. Y no sabemos si está desapareciendo el cristianismo en Europa o quiere surgir un nuevo y mejor cristianismo inspirado en la sencillez del primitivo que enseñó Jesús en los Evangelios».

¿Cómo se puede hablar hoy de Dios, de lo inefable? No se puede hablar correctamente de Dios –ya lo apuntábamos al comienzo de este escrito–, sólo se puede narrar cómo actúa sobre los hombres y los bienes espirituales que les comunica; sólo se puede hablar de Él de manera existencial, histórica y biográfica. El

nonagenario Miret sabe un poco de esto, no tanto por viejo como por sabio, por eso, para él, la persona realmente cristiana es aquella que se caracteriza por su confianza incondicional en Dios, y por su actitud fundamental ante la vida basada en la paz, el amor y la reconciliación. «Donde se viva ese deseo efectivo –escribe–, por la paz, por la ayuda mutua y la solidaridad, se hace concreto el ´Cristo espiritual´» ©

La prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro

Milagros Sánchez Arnosi

El afán que en vida tuvo Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) por pasar desapercibido, su desdén por el prestigio y la fama, así como la práctica de una escritura al margen de las celebridades del *boom*, no impidieron que este autor peruano fuera asentándose en el panorama literario como uno de los maestros indiscutibles del cuento, no en vano, él mismo se definió como «un corredor de distancias cortas». Observador de lo cotidiano, del pequeño detalle, enemigo de lo ostentoso y defensor de la sencillez, Ribeyro dejó en la brevedad y economía de estas *Prosas apátridas* una visión del mundo influida por el pesimismo político-social: «Toda revolución no soluciona los problemas sociales sino que los trasfiere de un grupo a otro»; histórico: «La historia es un juego cuyas reglas se han extraviado»; existencial: La vida es algo irracional» y personal:»Conocerse será siempre el problema de todos los hombres». De tanto escepticismo sólo se salva la literatura, el único acto de resistencia que merece la pena ante «la certeza de que no existen certezas». Para el autor de *La tentación del fracaso* escribir es «acceder a un conocimiento que nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o comprendemos solo cuando las escribimos». Efectivamente para Ribeyro escribir es un impulso necesario tan vital que no hacerlo hubiera sido fatal.

Uno de los temas recurrentes de este libro «apátrida», en el sentido de agenérico y difícil de encasillar, es, precisamente el acto creador «uno de los fenómenos más enigmáticos» y, sobre todo, la reflexión sobre el estilo, una de las mayores preocupaciones de

Ribeyro. Elocuentes son sus palabras cuando sostiene: «No hay que buscar la palabra más rara. Busca solamente tu propia palabra». Escrupuloso con el lenguaje, el autor de *Solo para fumadores* condensa la expresión en una sintaxis desprovista de lo innecesario, en la que cada palabra es elegida por la fuerza exclusiva de su significado: «Construyo mis frases, palabra sobre palabra, convencido de que la escritura es sólo un punto de vista, una mirada».

El cinismo, escepticismo y hedonismo de este defensor del silencio como camino para la felicidad aparecen en estos doscientos ¿aforismos?, ¿apuntes?, ¿anotaciones?, ¿reflexiones? Que tratan temas tan diversos como el olvido, la vejez, la enfermedad, la muerte, el amor, el sexo y, sobre todo, la literatura. Una afortunada recopilación de una de las miradas más personales y lúcidas de la narrativa latinoamericana del siglo XX ©

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

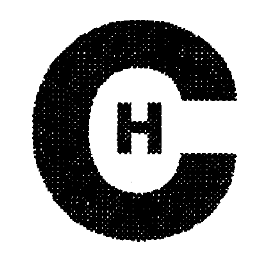
Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NUM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96



Próximamente

Especial monográfico
sobre
Juan Ramón Jiménez





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS







5 euros